ARNOLD HAUSER

Sanatın Toplumsal Tarihi

JONATHAN HARRIS'İN ÖNSÖZÜYLE

ÇEVİREN: DUYGU ŞAHİN

CİLT IV

NATÜRALİZM, EMPRESYONİZM, FİLM ÇAĞI



Arnold HAUSER (1892 - 1978)

Macar–Alman asıllı yazar, alanının en önde gelen Marksist sanat tarihçilerinden biridir. Toplumsal yapılardaki değişimin sanata etkisi üzerine çalışmıştır. Sanatın Toplumsal Tarihi'nde (1951), toplumlar daha az hiyerarşik ve otoriter, daha ticari ve kentsoylu bir yapı kazanırken, – "düz, sembolik, stilize edilmiş, soyut ve spiritüel varlıklarla başlayan" Paleolitik dönem natüralizminden sonra– sanatın daha gerçekçi ve natüralist bir anlayışa yöneldiğini söyler. Diğer kitapları: *Philosophie der Kunstgeschichte* (Sanat Tarihinin Felsefesi, 1958), *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* (Maniyerizm: Rönesansın Bunalımı ve Modern Sanatın Kökeni, 1964), *Soziologie der Kunst* (Sanat Sosyolojisi, 1974).

Duygu ŞAHİN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinin Sanat Tarihi Bölümünde eğitimini tamamladı. 2015'ten beri aynı okulun Güzel Sanatlar Fakültesinde sanat tarihi dersleri veriyor. Yayımlanmış diğer çevirileri: *"Ölümsüz" Catherynne Valente* (2014), *"Kış Hakikatleri" Paul Poissel* (2016), *"Mavi Tarlalardan Yürü" Claire Keegan* (2017), *"Çıplak Tekillik" Sergio de la Pava* (2019), *"Oscar ve Lucinda" Peter Carey* (2021), *"Sanatın Toplumsal Tarihi I" Arnold Hauser* (2021), *"Sanatın Toplumsal Tarihi II" Arnold Hauser* (2022), *"Sanatın Toplumsal Tarihi III" Arnold Hauser* (2022), *"Sanatın Toplumsal Tarihi IV" Arnold Hauser* (2022).

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ – IV

Arnold Hauser

Eserin ülkemiz okurlarına kazandırılmasında bizlere desteklerini esirgemeyen Sayın Cevat ÇAPAN'a, titizlikle çevirisini yapan Sayın Duygu ŞAHİN'e, Editör Sayın Hakan İsmail ŞİRİNER'e, Editör Sayın Nida ÖZDEMİR'e ve tasarımı hazırlayan Sayın H. Ali ÇİFTÇİ'ye teşekkürlerimizi bir borç biliriz.

Kırmızı Yayınları

Arnold Hauser

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ – IV

"NATÜRALİZM, EMPRESYONİZM, FİLM ÇAĞI"

ISBN: 978-605-74083-8-9

Özgün Adı
THE SOCIAL HISTORY OF ART - IV
"NATURALISM, IMPRESSIONISM, THE FILM AGE"
[Bu kitap, *Routledge'ın Art History/Visual Culture* serisinde çıkmış olan (3. Edisyon, 1999)
İngilizce aslından dilimize çevrilmiştir.]

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ – IV
"NATÜRALİZM, EMPRESYONİZM, FİLM ÇAĞI"
Arnold HAUSER

1. Baskı: Eylül 2022, Kırmızı Yayınları, İstanbul

Genel Yayın Yönetmeni
Oktay ÖZDEMİR

Editör
Hakan İsmail ŞİRİNER
Nida ÖZDEMİR

Danışman
Doç. Dr. A. Sinan GÜLER

Çevirmen
Duygu ŞAHİN

Kapak Uygulama
Oksal YEŞİLOK

Sayfa Tasarımı
Mürettibhane

Baskı ve Cilt
Acar Basım ve Cilt San. Tic. A.Ş.
Beysan San. Sitesi, Birlik Cad. No: 26, Acar Binası
Haramidere/Beylikdüzü-İSTANBUL

Kırmızı Yayınları
Hobyar Mahallesi Cemal Nadir Sokak No: 16 Ferah Han Dördüncü Bodrum Ofis No: 14
CAĞALOĞLU - FATİH / İSTANBUL
Tel: (0.212) 253 53 25

www.kirmiziyayinlari.com

Sipariş: satis@kirmiziyayinlari.com

Kırmızı Yayınları bir OPUS LTD. ŞTİ. kuruluşudur.

Arnold Hauser

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ – IV

"NATÜRALİZM, EMPRESYONİZM, FİLM ÇAĞI"

Çeviren
Duygu ŞAHİN

] kırmızı (

İÇİNDEKİLER

GÖRSELLER

I. ATMOSFER ETKİLERİ

II. GÜN IŞIĞININ ETKİLERİ

III. GÜN IŞIĞI VE GÖLGE

IV. HAREKETİN EMPRESYONİZMİ

V. EMPRESYONİST GERÇEKLİK TEMSİLİNİN RASTLANTISAL KARAKTERİ

VI. EMPRESYONİZMDEN KÜBİZME GEÇİŞ OLARAK CÉZANNE'IN SENTEZİ

VII. EMPRESYONİZMDEN DIŞA VURUMCULUĞA GEÇİŞ SÜRECİNDE GAUGUIN VE VAN GOGH'UN ÜSLUPLAŞTIRMALARI

VIII.

GENEL ÖNSÖZ

Jonathan Harris

Eserin Algılanışı

Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı çalışması ilk kez 1951'de, Routledge ve Kegan Paul tarafından iki cilt hâlinde yayımlanmıştır. Metin 500.000 küsur kelimeden oluşur ve sanatın Taş Çağı'ndaki ortaya çıkışından Hauser'in yaşadığı dönem olan "Film Çağı'na kadarki gelişiminin ve taşıdığı anlamın bir öyküsünü sunar. Hauser'in sanat tarihi ilk yayımlanışından bu yana sık sık yeniden basılmıştır; bu da onun dünya çapındaki neredeyse yarım yüzyıllık popülerliğinin hâlâ devam ettiğinin bir kanıtıdır. Çalışma 1960'ların başından itibaren dört ciltlik diziler hâlinde altı kez, sonuncusu 1995'te olmak üzere yeniden basıldı. Sanat tarihi disiplini İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana hem tanımı ve seçtiği çalışma konularının kapsamı bakımından, hem de yürürlükte olan bir dizi kuramın yanı sıra tanımlama, analiz ve değerlendirme yöntemleri bakımından zaman içinde önemli ölçüde gelişip çeşitlenmiştir. Marksist tarih ve toplum anlayışının esaslarıyla –sınıf ve sınıf mücadelesinin merkezde yer alması, ideolojilerin toplumsal ve kültürel rolleri, sanattaki iktisadi üretim biçimlerinin belirleyici etkisi– yakınlığı net biçimde okunabilen Hauser'in sanat tarihi, akademik sanat tarihinin, en azından İngiltere'de, seçkin ve sınırlı bir ilgi alanı olduğu zamanlarda ortaya çıktı. Bu dönem akademik sanat tarihi hâlâ bir avuç üniversite bölümüyle sınırlıydı. Gerçi Hauser'in entelektüel altyapısı da sosyokültürel olarak boğazına kadar en seçkininden Orta Avru-

pa akademisyenliğine batmıştı ve bu altyapının ancak görece küçük bir kısmı Marksist ya da neo-Marksist bakış acılarıyla doğrudan ilişkiliydi. Buna rağmen *Sanatın Toplumsal Tarihi* Soğuk Savaş'la birlikte geldiğinde kaçınılmaz olarak hemen siyasal ve entelektüel Marksizme yönelik genel bir ters tepkinin kurbanı oldu, ki bu olumsuz tavır ana akım İngiliz ve Amerikan toplum ve kültüründe hiç değilse 1960'lara ve Yeni Sol adlı hareketin doğuşuna kadar varlığını koruyacaktı. İşte bu dönemki ilk "görücüye çıkışı"nda, incelemeye layık gördüğü yapıtların tanımı ve seçiminde aslında son derece geleneksel olan Hauser'in çalışması, bariz kuramsal ve siyasi yönelimi dolayısıyla saldırılara, hatta açıktan açığa karalamalara maruz kaldı.

1980'lerin ortalarında Marksizmin sonraki bir versiyonu, 1930'lardan beri Batı Avrupa ve ABD'de kaybettiği saygınlığa karşılık ironik bir şekilde (yeniden) az çok entelektüel bir saygınlık kazandı. Ağırlıklı olarak medya ve kültürel çalışmalar programlarının akademideki gelişimiyle yayılmış; genelde feminist, yapısalcı ve psikanalitik tema ve bakış acılarıyla iç içe geçmiş bir Marksizmdi bu. Hauser'in tarihi ikinci kez görücüye çıktığı bu dönemde ilginç, ama genel olarak ham bir çalışma olarak görülmeye; Edward Said, Raymond Williams, Pierre Bourdieu ve T. J. Clark gibi çağdaş akademik sanat ve kültür tarihçileriyle ve kuramcılarla özdeşleşmiş disipliner bir uzmanlığın gelişiminde bir ön halka olarak değerlendirilmeye meyilliydi. Ancak 1980'lerde de büyük ölçüde sorgulamadan bıraktığı "sanat" kategorisine olan gözü kapalı güveni ile çalışma konusundaki ortodoks seçimleri yüzünden kültürel çalışmalar destekçisi pek çokları tarafından özünde aşırı sağcı olarak değerlendirildi. Bu sefer de örnek seçimindeki aleni ve örtük ilkeler yüzünden çalışmasının bir kez daha göz ardı edilebileceği anlamına geliyordu bu. Yine de *Sanatın Toplumsal Tarihi*, eleştirel bakımdan inişli çıkışlı talihi ve çoğu üniversitedeki süregiden marjinal konumuna rağmen, sanat tarihi kitapları arasında okunması –ya da en azından horgörüyle değinilmesi– gereken bir çalışma veya engel olarak kalmıştır. Peki neden hâlâ okunması ya da değinilmesi gereken bir çalışmadır?

Bu sorunun çok sayıda farklı, ama birbiriyle ilişkili yanıtı var. Seçtiği örneklerin sayıca azlığına rağmen Hauser'in çalışmasının tam boyutu ve bir hayli ayrıntılı olan atıfları ciddi miktarda saygı ve dikkat ister. Hauser'inkiyle kıyaslanabilecek başka bir İngilizce çalışma daha yoktur. Gerçi Hauser'in *magnum opus*'u[1] ortaya çıktığından beri pek çok tek ciltlik "sanat tarihi" denemesi olmuştur. Bunların en meşhuru ve kuşkusuz bilhassa Akademi dışında en çok bilineni, aslında tam da Hauser'in çalışmasından önce basılmış olan Ernst Gombrich'in *Sanatın Öyküsü*'dür.[2] Ancak Gombrich, gözü kara bir megalomaniyle böyle bir işe kalkışan kişinin sırtlanacağı yükün büyük ihtimalle farkındaydı. Bu yüzden kurnazlık edip Hauser'in aksine kendine başlık olarak "öykü" kelimesini seçti, ki bu başlık güvenilmezliğinin de mütevazı bir ilanıydı. Gombrich bu kelimeyi kullanarak kısa ve öz öyküsünün en nihayetinde uydurulduğunu, düzmece olduğunu ve dolayısıyla bir noktadan sonra ona "güvenilmemesi gerektiğini" de itiraf etmiş oluyordu. Hauser'in laf kalabalığıyla dolu *Sanat Tarihi*'nde ise böyle bir alçakgönüllülük yoktu. Çalışmanın ciddiyeti, özellikle Soğuk Savaş'ta, doktriner Marksizmin Özgür Batı'daki savunucularından biri tarafından yayımlanmış başka bir sıkıcı veçhesi olarak görülmeye müsaitti. Ayrıca Hauser'in metni kesinlikle akmıyordu. Düzenli ve çok sayıdaki alt bölümlerin ardı arkası kesilmiyordu. Sadece nadiren (hatta bazen bariz biçimde rastgele) resimlerle örneklendirilmişti. Üstelik metin içerisinde resimlere özel referanslar yoktu. Bu kusurlar yetmezmiş gibi bir de metnin kendisi –Hauser'in iş birliğine rağmen– Stanley Goodman'ın yeterli olmaktan uzak yaklaşımıyla Almancadan İngilizceye çevrilmişti. Upuzun Almanca cümleleri, üst üste yığılan niteleyici yan cümlecikleri, genelde aşırı derecede soyut olan argümanlarıyla *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni okumak bazen edebi bir Everest'e tüketici bir

---

1 Latince "başyapıt". (ç.n.)

2 *Sanatın Öyküsü* (London: Phaidon, 1950). Gombrich'in Hauser'in çalışmasına ilişkin incelemesi için bkz. "The Social History of Art" ("Sanatın Toplumsal Tarihi"), Ernst Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays* (London: Phaidon, 1963) (*Bir Takıntı Üzerine Düşünceler ve Diğer Denemeler*), s. 86–94. Bu makale önce *The Art Bulletin*, Mart 1953'te yayımlanmıştı.

tırmanış gibi görünür. Güneşli bir öğleden sonra papatyalı bir tepecikte gezinti yapmaya benzeyen Gombrich'in kitabıysa bununla kıyaslandığında üzücü bir karşıtlık sergiler.

Hauser'in Taş Çağı'ndan Film Çağı'na anlamlı bir sanat tarihi yazma konusundaki (megolamanyakça olsun olmasın) bütün hırsı zaten başlı başına belli miktarda bir ihtiyat gerektirir. Ancak yazarın araştırma gereçlerini kullanış şekli görünüşe göre böyle bir çalışmaya dahil edilmesi gereken onlarca çalışma alanına yönelik yüzeysel bir kavrayışın belirtisidir. Durum buysa, o hâlde Hauser'in çalışmasını ciddiye almamız için başka bir neden daha vardır. Nihayet son ciltte açıkça ileri sürdüğü iddiasının önemi de burada yatar: Aslında bunca çaba, kendimizi ve içinde bulunduğumuz çağı anlamaya çalışmak içindir. Ancak Hauser çalışmasına, okuyucu zorlu tırmanışına başlamadan eserin amacını ve önemini açık edecek bir önsözle giriş yapmayı unutmuştur ve bu ciddi bir hatadır. Gerçi mağara resimleri ve Paleolitik dönem çanak çömleğiyle ilgili ilk sayfalarında hiç belli olmayabilir, ama

Hauser –sonradan geriye dönük söyleyeceği üzere– tarihi içinde bulunduğu çağı anlayabilmek için kullanmaktadır. "Tarihsel araştırmanın başka ne gibi bir amacı olabilir ki?" diye retorik bir soru sorar. Her ne kadar "yeni durumlar ve yeni yaşam biçimleriyle karşı karşıya kalmış, sanki geçmişle ilişkimiz kesilmiş gibi hissediyor" olsak da, "eski eserler"i ve onlara yabancılaşmış olduğumuzu bilmek, "şu sorunun cevabını bulmamıza" yardımcı olur: "İçinde bulunduğumuz bu çağda nasıl yaşayabiliriz, insan bu çağda nasıl yaşamalı?". Kişi sırf canı istiyor diye Everest Dağı'nın bir bölümünü (diyelim ki 20.000 fit civarındaki atmosferi ve tutunma noktasını) kolayca deneyimleyemez ya, okuyucu Hauser'e nispeten verim alacak şekilde şöyle bir "bakıp çıkabilir", yorulduğunda ılık ve bol oksijenli oturma odasına dönebilir. Fakat şimdiki zamanın baş döndürücü zirvesinde bulutlar ve sağanaklarla karanlıkta kalmış tarihin "bastığı yeri" bir anlığına da olsa mümkün olduğunca net görebilmek için Hauser'in metninin tamamını okumak, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatın ve kültürün yeriyle son bulan dört ciltlik çalışması boyunca tarihsel gelişim ve kırıl-

maları saptayışını takdir etmek gerekir. Kişi ne kadar yükseğe çıkar ya da ne kadar uzağa giderse, aşağıya ya da ardına baktığında –en azından potansiyel olarak– görecek o kadar çok şeyi olur.

Bu acıdan bakıldığında Hauser'i harekete geçiren nedenler gerçekten iyimserdi. 1945'ten sonra dünya genelinde sosyalistler ve Marksistler toplumsal devrimleri, Marksizmin tarihsel materyalizm olarak adlandırdığı bilimle meydana gelmiş bilimsel devrimlerin takip edeceğine inanıyorlardı. Hauser'in bakış acısı işte bu inancı yansıtıyordu. Ne var ki ABD'de komünizm karşıtlığının gelişimi, SSCB ve Doğu Bloku ülkelerinin Stalinleşmesi ve ABD ile Avrupa'daki Soğuk Savaş politikaları, sosyalist devrimin geleneksel kavramları ile 1950'ler ve 1960'lardaki dönüşüme karşı genel bir hayal kırıklığının ortaya çıkmasına neden oldu. Hauser'in akademik tutkusunda örneğini görebileceğimiz görkemli bir tarihsel, toplumsal ve kültürel vizyona olan inanç kayboldu. Marksizmin "bilimsel" statüsüne güven, Marksist tarih anlayışı ve geleceğe dair yol haritası, savaş sonrası yıllarda yavaş yavaş, ama sürekli biçimde dağılarak yok oldu. Gerçi, en azından Fransız akademik kuramında, 1960'larda bir sure tarafsız bir noktada durduğu iddiasındaki yapısalcı fikirlerin katkılarıyla ya da 1970'lerde sınıf ve cinsel kimlik arasındaki ilişkileri kuramsallaştırmaya çalışan sosyalist feministlerle geçici olarak canlandı. Ama 1980'lerin ortalarında gelindiğinde, bölünmez bir kuramsal sistem olarak Marksizm ve uygulamalı bir siyasi öğreti olarak sosyalizm itibarsızlaştırılmıştı.[3] Failler Marksizmin ezeli ve geleneksel düşmanları olduğu kadar yine bu ideolojinin bazı eski başrol oyuncularıydı da.

Bazı üniversitelerin kültürel çalışmalar ve sanat bölümlerinde hâlâ sağlam bir uzmanlık alanı olsa da, Marksizm Batı'daki kentsel kültür ve siyasetten fiilen kopmuştur. Hauser'in üçüncü cildinde iddia ettiği üzere Alman idealist felsefesinin 18. ve 19. yüzyıl-

---

3 Bkz. Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso, 1985) (*Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Bir Demokratik Siyasete Doğru*); Stanley Aronowitz, *The Crisis in Historical Materialism: Class, Politics and Culture in Marxist Theory* (New York: Praeger, 1981) (*Tarihsel Materyalizmin Bunalımı: Marksist Teoride Sınıf, Siyaset ve Kültür*).

larda yaşadığı kopuş kadar kesin bir ayrılıktır bu. Hauser'in iddiasına göre entelektüelin "sosyal aktivist" olarak kaybedilmesi aslında modern estetizmin ("sanat için sanat") gelişimiyle ve sanatçının yabancılaşmış ve toplum dışına itilmiş kimse –Hauser'in yaşadığı çağda hâlâ hüküm süren sanatsal kişilik– şeklini almasıyla aynı doğrultuda gitmiştir. O hâlde Hauser'in sanat tarihi bir bakıma bu dönüşümün ya da düşüşün hikâyesidir. Otoritenin toplumsal aracı ve Kilise ya da Devlet propagandası olan sanatın, kültürlü burjuvazinin pahalı bir oyuncağına, akademik ve eleştirel entelijansiyanın felsefi bir resimli bilmecesine dönüşerek düşüşünün öyküsü. Ama bizim dönemimiz Hauser'inkinden farklıdır. Marksizm siyasi rolünü ve entelektüel önemini şüphesiz kaybetmiştir. Fakat siyasetin diğer pek çok formu ile birçok toplumsal yaşam ve tarihsel analiz yöntemi, hem akademide hem de genel yönetim şeklinde önem kazanmıştır. Örneğin feminist, ırksal, cinsel, bölgesel ve ekolojik sorunlar, tek tek ya da bir bütün olarak, Marksist tarih ve toplum anlayışının sınıf analiz ve politikalarında temel ve öncelikli bir yer gasp eden bir "yanlış bilinç"[4] *değildir*. Aksine bu sorunlar Batı'da –Akademi'nin içinde ve dışında– yeni ve apayrı bir "sol liberteryenizm"i[5] yansıtmış ve kışkırtmıştır. Ama aynı zamanda, çeşitli sosyal aktivist hareketleri çağdaş kültüre yeniden sokmuş hem geleneksel hem yeni medyadan faydalanarak bir dizi sanatsal formun harekete geçirilmesine de yardımcı olmuştur. 1940'ların sonunda yazan Hauser bu gelişmeleri öngöremezdi, ama büyük ihtimalle böyle olmasını ummuştu. Onun bakış açısı kaçınılmaz biçimde görebildikleriyle sınırlıydı. Dolayısıyla bizim durduğumuz yerden, 1990'ların sonundan bakıldığında Hauser'in çalışması son derece eskimiş görünebilir. Her ne kadar anlatmaya çalıştığı on bin küsur yıllık tarihe kıyasla çalışmasının yayımlanmasının üstünden gecen yarım yüzyıla yakın zaman sözünü etmeye değmezse de, şüphesiz bizler şu an dağda Hauser'den daha yukarılardayız.

4 Marksist teoriye göre insanları aldatan ve içinde bulundukları gerçek toplumsal ve ekonomik durumu görmelerine engel olan düşünme şekli. (ç.n.)

5 Siyaset felsefesinde bireysel özgürlük, gönüllü iş birliği, ifade ve eylem özgürlüğünün vurgulanması. (ç.n.)

Öte yandan neyi görebildiğimizi ve neden onu görmek istediğimizi, kişinin çalışmasını yazdığı döneme ilişkin ayrıntılar belirler. Hauser on yıl sonra, 1961'de, diyelim ki ABD merkezli Soyut Dışavurumcu ressamların (Picasso'nun hâlâ son derece taklitçi, Hauser'in deyişiyle *natüralist* "modernizm"ini tamamen ıskartaya çıkarma iddiasındaki bu ressamların tam gelişmiş soyutlamalarının) elde ettikleri eleştirel üstünlüğün ya da halkla entelijansiyanın Marksizme ve Sovyet sosyalizmine duyduğu büyük inanç kaybının (gerçi Hauser Sovyet devletini ustu kapalı eleştiriyor ve toplumcu gerçekçi sanatla gizliden gizliye alay ediyordu) ışığında çok farklı bir kitap yazmış olabilirdi. O hâlde Hauser'i şimdi okumak önemli ve öğreticidir, çünkü artık metnin kendisi de tarihî bir önem kazanmıştır. Bize kendi değerlerinden bahseder, ki bu değerler İngiltere'de 1950'lerin başında faal olan sol görüşlü ve güçlü bir entelektüel sınıfın temsilcisidir.[6] Ayrıca Hauser'in tarihi ne sanıldığı kadar inceliksiz ne de doğrudan doğruya "Marksist"tir.

Hauser'i okumak bizi sanat tarihi disiplininin güncel durumu konusunda da bilgilendirebilir. Sistematik karşılaştırma yöntemiyle, alanın savaş sonrası gelişimindeki ve mevcut durumundaki devamlılık ve kırılmaların kaydını tutup değerlendirmemize olanak tanır. Okumak genellikle etkin ve şüphesiz çok değerli bir süreçtir. Okuduğumuz metinde anlam ve önem ararız, çünkü okuma eylemimiz özel bir hedef doğrultusunda gerçekleşir, kafamızda belli bir amaç vardır. Bir metnin *neden* okunmaya değer olduğuna dair pek az fikrimiz varsa ya da hiçbir fikrimiz yoksa, daha az dikkatli ve daha az verimli bir okuma yaparız. Hauser'in çalışmasına yaklaşırken, metin uzun ve çetrefilli olduğu için okuyucunun –dayanıklı olmanın yanı sıra– hem kendi amacına ilişkin net bir fikrinin olması, hem de metnin en çok hangi bölümünün faydasının

---

6 Bkz. Tom Steele, *The Emergence of Cultural Studies 1945–1965: Cultural Politics, Adult Education and the English Question* (*London: Lawrence & Wishart, 1997*) (*Kültürel Çalışmaların Ortaya Çıkışı 1945–1965: Kültürel Politika, Yetişkinlerin Eğitimi ve İngilizce Sorunu*).

dokunacağını bilmesi gerekir. Örneğin okuyucu Erken Rönesans Floransası'nda Kilise'nin verdiği eser siparişleri ya da Fransız İhtilali sırasında sanatçının değişen konumu hakkında paragraf sorusu hazırlamak için malzeme arıyorsa, ilgili bölümleri bulmak gayet kolaydır. Hauser'in metnini kullanmak için bütünüyle mantıklı ve muhtemelen onun da öngördüğü bir gerekçedir bu. Ama çalışmanın *tamamını* dikkatle okumak, birbirinden farklı tarihsel dönemlerin basit bir toplamından çok daha fazlasını ortaya çıkarır, ki yazıldığı dönemde de niyeti tartışmasız buydu. Çünkü çalışma, bize "sanat" denen şeyin nasıl ortaya çıktığını ve Batı toplumuyla birlikte 20. yüzyılın ortasında yazarın karşı karşıya olduğu şeye nasıl dönüştüğünü göstermeye çalışır.

Hauser bu konuda işimizi kolaylaştırmaz. Kitap, ne amacına ve yöntemlerine ilişkin bir genel önsöz içerir, ne de önemi ve öne sürdüğü varsayımlar hakkında kısa bir açıklama yapar. Çalışmada ne ("sanat" ya da "üslup" gibi) metnin anahtar kavramlarına dair bir tanım, ne de örneklerini hangi ilkelere göre seçtiğine ilişkin bir savunma mevcuttur. Oysa önsöz niteliği taşıyan bu tür bir malzemenin çalışmaya dâhil edilmesi, son yirmi beş yıl içinde sosyal bilimlerde akademik kuramın "refleksivite"sinin[7] bir parçası olmuştur. Kültürün ve sanat tarihinin hem "geleneksel" hem "radikal" addedilebilecek eski geleneklerindeki rehavetin üstüne gitme konusunda gerçek bir ilerleme teşkil etmektedir. Buna karşın Hauser çalışmasının belli bir okuyucu türüne yönelik olup olmadığını bile belirtmez. Argümanlarının ne derece anlaşılır olduğundan adeta bihaberdir. Gerçi çalışmasından isteyen herkes *faydalanabilir*. Fakat üslubunun zorluğu, (özellikle görsel örnekler söz konusu olduğunda) on bilgi isteyen bazı konulardaki tutumu ve ekonomik, toplumsal, kültürel ve entelektüel tarih gibi çok çeşitli meseleleri tartışması, okuyucunun son derece eğitimli ve Hauser'in temel ilkeleriyle hemfikir olmasını gerektirir. Üstelik metin, bu okuyucunun yazarın soyut, "bağlayıcı mantığı" ile Mark-

7 Felsefe ve sosyal bilimlerde bir disiplin, kuram ya da ideolojinin, araştırma ya da düşünme nesnesi konusunda kullandığı bakış acısı, yöntem ya da stratejileri kendi düşünce veya teorilerine uygulaması. (ç.n.)

sist analitik araçlarının kullanımı arasında ilişki kurmakla daha çok ilgilendiğini de farz eder.

Hauser'in tavrı ve kullandığı retorik de itici gelir, çünkü doktrinerdir. Genelde, özellikle ilk ciltlerde, buyurgan ve tumturaklı bir üslupla yazar. Görünüşe bakılırsa, çalışmasının eleştiriye acık olup olmadığı konusuyla ya hiç ilgilenmemiş ya da pek az ilgilenmiştir. Anlatısının güvenilirliğinden şüphe duyuyormuş gibi de görünmez. Oysa son yıllarda ortaya çıkmış refleksivite kuramı, yazarın kendinden çok emin olduğu bu tür durumlara karşılık, şüpheci yaklaşımları ve "açıklama yanlısı bir tevazu"yu üstün tutmaya başlamıştır. Hauser'in argümanının eleştiriye kapalılığı, büyük ölçüde 1940'ların sonundaki Marksist tarih ve kuramın mizacını yansıtır, ki o dönemde Marksizm taraftarları Marksizmin –diyalektik materyalizmiyle felsefi olarak su sızdırmaz– "bilimsel" temelinden hâlâ emindiler. Marksist dünya görüşünün doğruluğuna güvenleri tamdı, çünkü bu görüş Marksist ilkeler üzerine inşa edilmiş "gerçek" bir sosyalist toplumun mevcudiyetiyle onaylanmıştı. Fakat bu eleştiriye kapalılık, Hauser'in anlatısındaki kesinliğin gerçek olmaktan ziyade görünüşte bir kesinlik olduğunu gözler önüne serer, nitekim yazarın kendine duyduğu güven 19. ve 20. yüzyıla gelirken temelinden yıkılmaya başlar. Hauser, kültürel analizin *diğer* pek çok kuram ve geleneğini –örneğin Rönesans'ın "liberal" kavramını, Alois Riegl ya da Heinrich Wolfflin gibi sanat tarihçilerinin "biçimci" yöntemini veya daha önce de bahsi gecen Alman idealizminin "toplumsal gerçeklerden kaçış"ını– kupkuru bir eleştiriye tabi tutar. Dördüncü cildin sonunda Marksizmin *kendisini de* tarihselleştirerek bu işlem neticesinde onu 19. yüzyıla özgü "maske düşüren ideolojiler"in, Nietzsche ve Freud'un ürettiği kuramların yanına ayrı bir madde olarak yerleştirir. Bu şekilde kendisinin –ve Marksizmin– tarih konusundaki "üstünlüğünün" birçok yönden yetersiz olduğunu, deneme niteliği taşıdığını ve düzeltilmeye ihtiyaç duyabileceğini sezdirir. Bu iması son ciltte, Sovyetler Birliği'nde sanatın ve kültürün yerine ilişkin bölümde önemsizmiş gibi gösterdiği, ama aslında ciddi olan kaygılarına da kısmen yansımıştır.

Hauser, çalışmasına dahil ettiği yapıtlar, sanatçılar, dönemler ya da coğrafi bölgeler konusunda ister istemez son derece seçici davranmış, dolayısıyla seçkisini bir hayli sınırlı tutmuştur. Yoksa Taş Çağı'ndan gelip günümüz sanatını da kapsayacak bir sanat tarihi nasıl yazılabilir? Yine de böyle bir seçkiyi haklı çıkarma çabası ya da onu sadece onaylamak bile, yazarın doktriner üslubunu yumuşatmaya çalışmak olur, ki bu üslupsal özellik, tarihteki binlerce yılı 500 sayfaya sığdırmaya çalışan ilk iki ciltte bilhassa apaçık ortadadır. Hauser, büyük ihtimalle sadece en önemli olduğunu düşündüğü örnekleri çalışmasına dahil etti. Ne var ki çalışmada bu bile doğrudan söylenmez. Ayrıca anlatısı okuyanda öyle bir etki bırakır ki, okuyucu kapsamlı bir araştırmaya davet edildiğini değil de ders dinlediğini hisseder. Metin ve okuyucu bazen "olgular"ın altında eziliyormuş gibi görünür. Bu durum özellikle Hauser toplumsal ve tarihsel bakımdan kapsamlı bağlamsal malzemeyi metin içinde rastgele kullandığında ya da 19. Yüzyıl sonlarını anlatırken ortada belli bir neden olmaksızın Fransa'dan İngiltere'ye ya da Rusya'dan Almanya'ya gidip geldiğinde ortaya çıkar. Marksist bakış acısına rağmen, Hauser'in sanat tarihi ana hatlarıyla şüphesiz oldukça ortodokstur. Anlatısı da geleneksel sanat tarihi terminolojisi kullanımı ve sanat eseri betimleme yöntemleri (gerçi bunlar sayıca bir hayli azdır ve nadiren karşımıza çıkar) ile Büyük Eserler kanonunun savunulmasını temel almıştır. Ayrıca Hauser'in sanat tarihi özellikle Mısır, Bizans ve Babil eserlerini Batı Avrupa geleneğine dahil edişindeki "kültürel emperyalizm"iyle açık biçimde ve hiç pişmanlık duymaksızın "Batılı"dır ya da "Avrupa merkezlidir". Bu nedenden ötürü Marksizmine karşın, Edward Said'in eleştirel terimiyle ifade edecek olursak "oryantalist" bir metin olarak değerlendirilebilir.[8]

Tarihsel bakımdan muazzam kapsamı ve sınırlı sayıda eser secimi göz önünde bulundurulduğunda, Hauser'in çalışmasının re-

---

8 Bkz. Edward Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (Harmondsworth: Penguin, 1991) (*Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*); Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* (London: Vintage, 1991) (*Kara Athena: Klasik Medeniyetin Afro-Asyatik Kökleri*); *Edward Said, Culture and Imperialism* (London: Chatto & Windus, 1993) (*Kültür ve Emperyalizm*).

sim, heykel ya da baskı türlerine (veya diğer yapıtlara) ilişkin çok az özel "teknik" bilgi ya da analiz sunması şaşırtıcı gelmemelidir. Anlatımının soyutluğu çoğu zaman –"toplumsal üslup" olarak tanımlayabileceğimiz olgu hariç– bu seviyenin altında kalan herhangi bir konunun ele alınmasını imkansızlaştırır. Burada bahsi gecen toplumsal üslup, Hauser'in belli bir dönemde, belli bir üretici grubuna özgü olduğunu iddia ettiği sürekli bir temsil biçimidir. Bu arada Hauser "üslup" terimini de hiçbir yerde güçlü bir analize tabi kılmaz. Bunun yerine bu terimden bir sürü farklı ve bazen kafa karıştırıcı anlamın çıkmasına ve bu anlamların başından sonunda dek anlatının tamamına eşlik etmesine izin verir. Ara sıra bazı yapıtları ayrıca ele alsa da, bu hiçbir zaman birkaç paragraftan daha uzun sürmez. Anlatısı, tanıdık üsluplarla ilgili soyut kavramların geleneksel sanat tarihine uygun biçimde tekrarlanıp durmasıyla sürer gider: "Maniyerizm" (gerçi bunun birden fazla türü olduğunu iddia eder), "Barok" (aynı şekilde farklı türleri vardır) ya da "Empresyonizm" (19. yüzyıl Fransası'nda resim, edebiyat, müzik ve tiyatro gibi geniş bir yelpazeye yayılmış bir dizi konuyu ele alırken ayrım gözetmeksizin kullandığı bir terim). Bu analitik ve anlatısal araç, Hauser 19. yüzyıl sonuna geldiğinde güzel sanatlardaki "toplumsal üslubun" –karmaşık tarihsel nedenlerden ötürü– neredeyse hepten çöktüğünü iddia edene kadar devamlılık gösterir. "Sanat tarihi" ancak bu noktadan itibaren görünüşte sıradan bir dünyada yaşayan, ama tamamen yetersiz amaç ve yöntemlerle hareket eden bambaşka bireylere ait eserlerin gerçek tarihine dönüşür. Öne sürülen bu gelişime dair tahayyül ve ipuçları, çalışmanın daha başlarında –söz gelimi Yüksek Rönesans döneminde Michelangelo ve eserlerinden bahsederken– ortaya çıkar. Daha yakın tarihli sanattaki mevcut ayrıntı yoğunluğu, "toplumsal üslupları" homojenleştirirken ayırt edici özellikleri analitik bir indirgemeciliğe tabi tutmaktan kaçınmamız hususunda bizi uyarır. Ne var ki bu durum göz önünde bulundurulduğunda Hauser suçlamalara açıktır, çünkü yeterli tarihî kanıtlar ileri sürülürse, daha önceki soyut kavramlarının da (Gotik'ten daha eski dönemlere kadar uzanan üslupsal isimlendirmeler) aynı şekilde mantığa aykırı olduğu gösterilebilir.

Hauser ve "Yeni Sanat Tarihi"

Hauser'in üreticiler ve ürünler hakkındaki anlatısı, ana akım sanat tarihini büyük ölçüde yeniden üretiyorsa da, her cilt için seçtiği üst başlık (*Sanatın Toplumsal Tarihi*) metnin sıradan ve vasıfsız bir "tarih"ten farklı, muhtemelen daha iyi ya da daha doğru bir şey sunmaya devam edeceği hissini verir. Ancak Hauser'in çalışması birçok bakımdan sanat tarihinin geleneksel betimleyici terminolojisinin büyük kısmını sadakatle –hatta dogmatik biçimde– sürdürür. Daha önce de belirtildiği gibi, Hauser hem nispeten belli tarihsel dönemlere özgü temsil formları (örneğin "Maniyerist", "Rokoko", "Barok" vb.) için, hem de "tarih ötesi" ya da "çığır açan" anlatım biçimleri için aynı üslup isimlerini kullanır. "Natüralist", "stilize edilmiş", "Klasisist" gibi bu tür üslup isimleri, bir kez daha ortodoks sanat tarihi anlayışını izleyen Hauser'e göre kültür tarihinde yüzlerce yıl nispeten değişmeden kalmıştır. Hauser'in sanat tarihinin genel yöntemlerine *yaptığı* "üslup atama" ve "üslubu dönüştürerek kullanma" olarak da adlandırabileceğimiz yeni analitik katkı, öne sürülen bu tür üslupsal özellikler ile sosyoekonomik gelişimdeki bir dizi değişim arasında ilişki kurma çabasıdır. Hauser, sanattaki "gelişim"in ve "ilerleme"nin buna karşılık gelen bir dinamizmle, Taş Çağı'ndan bu yana insan topluluklarının örgütlenmesinde mevcut olan "tarihsel bir mantık"la –anlaşılması güç de olsa– ister istemez ilişkili olduğunu görmek ister ve bunu bize de göstermeye çalışır. Bu tanımlama –ya da karşılıklı ilişki– Hauser'in Marksist "toplumsal" sanat tarihinin temelidir.

Sanat tarihi yöntemlerinin özen isteyen geleneksel "işçiliği", kendine özgü "görsel analiz"in –sanat erbaplığı, Erwin Panofsky'nin "ön ikonografik" ve ikonografik kuralları, sanatçının amacının yeniden yapılandırılması vs.– ölçülü formundan çıkar. İşte Hauser'in anlatısında bu işçiliğin yerine üslup ve sosyoekonomik gelişim arasında ilişki kurmaya yönelik caba geçmiştir.[9] Açık-

---

9 Bkz. Eric Fernie, *Art History and its Methods: A Critical Anthology* (London: Phaidon, 1995) (*Sanat Tarihi ve Yöntemleri: Eleştirel Bir Antoloji*); Marcia Pointon, *History of*

lamalar genellikle son derece soyut bir seviyede gerçekleşir. Birbirinden bariz biçimde farklı ekonomik, kurumsal, siyasal ve sanatsal olgulara ilişkin, "denklik" ya da "uzlaşma" gibi karmaşık ve bazen de tartışmaya bir hayli acık kavramlar kullanılır. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, geleneksel bir eğitim almış pek çok sanat tarihçisinin Hauser'in hedef ve iddiaları karşısında çarçabuk sabrını yitirmesi şaşırtıcı olmasa gerektir. Hauser'in entelektüel ve siyasi gerekçelerine karşı kayıtsız ya da aslında muhalif olan bu sanat tarihçileri –Hauser'in açıklamaları son derece soyut bir seviyede gerçekleştiği ve şüphesiz muazzam boyutlarda olan projesi belli tarihsel ayrıntılara kaçınılmaz biçimde giremediği için– yazarın birçok iddiasını ya aksiyomatik[10] ve dolayısıyla bayağı bulmuşlar ya da bu iddiaların ampirik olarak kanıtlanamaz, dolayısıyla da kısır ve uçuk olduğunu düşünmüşlerdir. Söz konusu sanat tarihçilerin bu yaklaşımları hâlâ devam etmektedir.

1960'lar ve 1970'lerde, Hauser'in tarihiyle ilgili eleştirilerin çoğu şu varsayımı temel alma eğilimindeydi: "Gerçek" sanat tarihi, belli sanat eserleri, bir sanatçının *külliyatı* veya belirlenebilir bir ekol, üslup veya eğilim oluşturduğu düşünülen bir grup sanatçı ya da yapıt üzerine yapılmış ayrıntılı, betimleyici ve analitik bir tür çalışmadır. Sanat tarihinde açıklama ve değerlendirme konusundaki genel sorunlar –söz gelimi "Romantizm"in anlamları ya da soyut bir resimdeki figüratif "özerklik" meselesi– şüphesiz ciddiye alınmaya başlanmıştı. Konferanslarda münazaralar yapılıyor ve çağdaş akademisyenler birbirlerine muhalif sert eleştiriler yayımlıyorlardı. "Sanat tarihi" artık üniversitelerde ders olarak da okutuluyordu ve bu, alana ilişkin temel varsayımların durumu ve önemi, genel olarak kavramlar ve değerler üzerine tartışmaların başladığının bir göstergesiydi. 1980'lerin başlarında İngiltere'deki Open University'de, bilhassa modern sanatla ilgili karmaşık kuramsal ve felsefi sorunları ele alması tasarlanmış bir sanat tarihi bolumu resmen açıldı. Fakat bir grup özel tarihsel örnek olay ça-

---

Art: A Students' Handbook (London and New York: Routledge, 1994) (*Sanat Tarihi: Öğrenciler İçin El Kitabı*).

10 Kanıtlanmamış ama doğru olduğu kabul edilen kavramlara dayalı olan. (ç.n.)

lışmasıyla konuya akıllıca yaklaştı.[11] Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ndeki hatalarından biri, "meta–tarihsel" ve kuramsal meselelerini, en azından 1950'lerde ve 1960'larda "doğru düzgün" bir sanat tarihinin örnekleri olarak kabul edilecek örnek olaylarla yeterince ilişkilendirmemiş olmasıydı. Bu –özellikle de Hauser'in metni lisans eğitiminde verim alınacak şekilde kullanılmak isteniyorsa– çok makul bir itirazdı, hâlâ da öyledir. Çünkü Hauser'in genelde yalnızca dolaylı yoldan atıfta bulunduğu sanat eserlerine ilişkin sınırlı bilgiye sahip öğrencilerden, yazarın farz edilen soyut toplumsal gelişmeler ile bu türden ampirik malzeme arasında kurduğu son derece karmaşık ilişkileri anlamaları ve sonrasında da bunları değerlendirmeye tabi tutmaları beklenir.[12]

Hauser'in amaç ve yöntemlerini bir genel önsözde netleştirmeyi reddetmesinin yanı sıra, (her ne kadar çalışmasının ilerleyen bölümlerinde sarsılsa da) genelde tepeden bakan bir tavır benimsemiş olması, 1980'lerin ortasında Yeni Sanat Tarihi ortaya çıktığında büyük ihtimalle yine eleştirel bir yanıt alacağı anlamına geliyordu. *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni önce geleneksel sanat tarihçileri, soyutlamalarının hamlığı ya da yavanlığı yüzünden, çalışma belli başlı sanat eserleri ile bu eserlerin üretimi ve algılanışı arasında anlamlı bir ilişki kuramadığı için eleştirmişlerdi. Şimdi ise, Yeni Sanat Tarihi'nin yaklaşık son on beş yıldır disiplini yeniden inşa etme girişimlerinden sorumlu, son dönemlerde politize olmuş gruplar tarafından tutucu, cinsiyetçi, ırkçı ve seçkinci olmakla yargılanır. Bu suçlamalar da yine tamamen makuldür. Söz gelimi Hauser –yüzyıl ortasına özgü toplumsal cinsiyeti ve mensubu olduğu sınıf ile siyasi ve akademik eğilimleri yüzünden– kadınların alelade ya da önemli sanatçılar olarak tarihteki varlık ya da yokluklarını sorgulamakla bariz biçimde ilgili değildir. Aynı şekilde, bu konumlara niye geldiklerinin ya da gelemediklerinin sosyolo-

11 *Modern Art and Modernism: Manet to Pollock* (Milton Keynes: The Open University, 1983) (*Modern Sanat ve Modernizm: Manet'den Pollock'a*). On üç ders kitabı ve ilgili materyal.

12 Bunu Hauser'in *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* (London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1965) (*Rönesans'ın Bunalımı ve Modern Sanatın Doğuşu*) adlı çalışması ile karşılaştırınız.

jik nedenleriyle de ilgilenmemiştir ki, bu iki soru feminist sanat tarihçilerini yıllardır meşgul eden belki de en önemli sorunlardır.[13] (Bununla birlikte Hauser, sanata meraklı kitledeki değişimden bahsederken kadınların konumunu birkaç kez ele alır, hatta sanat hamisi ve "ilham perisi" olarak oynadıkları rollere bile zaman zaman değinir. Ayrıca I. ciltte Antik toplumların el sanatları yapıtlarının üretimini anlatırken aniden ve ilginç bir şekilde "kadınlık" ile yaratıcılık meselesi gündeme gelir, ama Hauser basit bir ilişki kurmayı hemen reddeder.)

Hauser benzer şekilde –ama yine tahmin edildiği gibi– sanatsal üretim ve sanatın algılanışında ırk, cinsel yönelim ve etnisite ile ilgili meselelere ya da bunların önemine karşı da "kör"dür. Oysa bu konuların hepsi, Avrupa ve ABD'de Yeni Sanat Tarihi'yle ilgilenen pek çoklarının "özne konumu"[14] ya da "yaşam tarzı"na ilişkin politika ve teorilerinin çekirdeğini oluşturur. Bununla birlikte sanat tarihi disiplinindeki bu revizyonist aşama, yalnız Yeni Sol'un liberter politikalarını temsil edenleri içermekle kalmaz (ki "sanat"ın doğası gereği seçkinci olduğuna ve onun yerini "popüler kültür"ü oluşturduğu düşünülen imge ve yapıtların alması gerektiğine inanan bazıları da buna dâhildir). Metinsel ya da görsel analizdeki yeni akademik teknikler de Yeni Sanat Tarihi'nde, en azından başlarda, önemli bir yer tutar. Bunların çoğu Fransız kökenlidir, bazıları bilimsel olarak nesnel olduğunu iddia eder. Neticede "yapısalcı" ve "post-yapısalcı" yöntem ve felsefeler Hauser'in Marksizmini dümdüz eder. Onu "yansıtmacılık",[15] "mekanik in-

---

13 Bkz. Rozsika Parker ve Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Pandora, 1987) (*Eski Hanımlar: Kadınlar, Sanat ve İdeoloji*); Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London and New York: Routledge, 1988) (*Görme ve Farklılık: Kadınlık, Feminizm ve Sanat Tarihleri*).

14 Bilgi ile iktidar arasındaki ilişkiyle ilgilenen Foucault'ya göre bireyler toplumsal alandaki karmaşık, çoğul ve değişen iktidar ilişkilerine boyun eğerler ve aynı zamanda bu ilişkilerde ve bu ilişkiler aracılığıyla bir özne konumu alırlar. (ç.n.)

15 Yansıtma kuramına göre sanat insanı, hayatı, doğayı ve toplumu bir aynaymışçasına yansıtır. Bu bağlamda sanat yapıtında yansıtılan şeyin "gerçeklik" olduğu iddia edilir. Marksist estetik bu noktada 19. ve 20. yüzyıllarda yansıtma kuramı kapsamında ortaya çıkmış bir realizme dayanır. (ç.n.)

dirgemecilik" ve "teleolojik tasarım"[16] gibi analitik olmamışlıklarla sürekli suçlarlar. Ancak yeniden dirilen post-yapısalcı akademik Marksizm de bu oyunu (daha iyi olmasa bile) en az Foucault, Lacan ve Derrida'nın takipçileri kadar iyi oynayabilir. Bu düşünürlerin takipçileri Hauser'in kavram, analiz ve değerlerinin, "İkinci Enternasyonal" ile "Üçüncü Enternasyonal"in Karl Kautsky, Franz Mehling, George Plehanov ve hatta Georg Lukács gibi ideologlarına ait Marksist yöntemlerin yavanlığıyla karaya oturduğunu düşünmektedirler.[17]

Ancak amaç Hauser'in metnini *tarihsel olarak* anlamak ve taşıdığı önemi bu temel üzerinden belirlemektir. Bu çalışmanın sanat tarihi yönteminin baştan sona inşası, "kültürel Marksizm"in yeniden canlandırılması ya da benzeri bir şey için uygun bir temel olduğu öne sürülemez; zaten bu tek başına hiçbir kitap için söz konusu değildir. Fakat çalışmanın görmezden gelinen amacı bize kesinlikle şunu söyler: Hauser, Marksizmin eşsiz bir açıklayıcı potansiyele, bir dizi güvenceye, 1951'de bu disiplindeki diğer her şeyden daha ustun bir grup değere sahip olduğuna inanmıştır. Ama bu güveni, daha kendi metninde sistematik olarak ve gittikçe artan bir şekilde zayıflar. Hauser'in "öz yıkımı" olarak adlandırabileceğimiz bu durum kitabın en ilginç özelliğidir. Muazzam boyuttaki çalışma heterojen ve değişkendir; parçalara ayrılmıştır. Çok sayıda özgün içgörü ve samimi ahmaklıktan oluşur; etkin ve yaratıcı revizyonlarla doludur. Ana akım sanat tarihinin birçok unsurunu hâlinden memnun bir şekilde yeniden üretir. Göz korkutur, azarlar, otoriterdir; ama aynı zamanda sorgulayıcı ve şüphecidir.

Hauser de Marx gibi bazen, işine geldiğinde, "Marksist olmadığını" ilan etmeye hazırdır. Aslında metninde çoğu kez, sanatla toplumsal gelişimi kendi yaptığı gibi ilişkilendirmeye kalkışan *diğerlerini* eleştirecektir. Söz gelimi Wilhelm Hausenstein –Hauser'e göre haksız biçimde– Antik sanatın geometrik üslubu ile erken dö-

---

16 Yaşamın, tarihin, varoluşun bir amaca yönelik olduğu iddiasındaki düşünce biçimi. (ç.n.)

17 Bkz. Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977) (*Marksizm ve Edebiyat*).

nem "tarım demokrasileri"nin komünizmi arasında bir benzerlik olduğunu iddia etmeye yeltenmiştir. Hauser bu tür yanıltıcı ilişkilendirmeleri tekrar tekrar "kaçamaklı kelime oyunları" –hakikate engel olmak ya da onu saklamak için anlam kargaşasından faydalanmak– olarak reddeder. Fakat kendi bağıntıları da ister istemez aynı analitik işlemi sahneye koyar: Önce bir ya da bir grup eserin doğasında mevcut olan bir dizi özellikten (örneğin belirgin bir "toplumsal üslup"tan) faydalanır. Sonra bu özellikleri, belli bir toplumsal gelişimin doğasına özgü olduğu iddia edilen başka bir grup seçilmiş özellikle eşleştirerek bunları organik biçimde "yansıttıklarını", hatta kısmen "oluşturduklarını" öne sürer. Gerçi Hauser, H. Hoernes ve O. Menghin'inkiler gibi, gerekli ve kaçınılmaz ilişkiler varsayan basit ya da "özcü"[18] bağıntıları suçlamakta haklıdır. Zira Hausenstein'ın aksine Hoernes ve Menghin "geometrik üslubun karakter olarak kadınsı olduğunu" iddia etmiştirler. Ne var ki Hauser'in kendi analitik yapısı da –ki bu hâliyle adeta bir gökdelendir– özünde aynı tuğlalardan inşa edilmiştir. *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni okuma eylemi, kişinin yazarın o an kurduğu bağıntıyı "sevip sevmemeye" ya da "hoş bulup bulmamaya" karar vereceği bir oyuna dönüşme tehlikesini taşır. Napolyon yönetimindeki devrimci Fransız toplumunun "toplumsal düzeni", bir David resmindeki biçimci ve anlatısal "görsel düzen"le doğruluğu ispat edilebilir şekilde "ilişkilendirilmiş" midir (yani bu toplumsal düzen, bu görsel düzenle doğrulanmış mıdır)? İkisi de aynı ölçüde dönemin Fransız sanatı ve toplumunun bir "gerçeği" midir? Sinema filminin parçalanmış, tersine çevrilebilir zaman ve mekân, 20. yüzyılın başındaki modernliğin "deneysel boyutu"nun "nesnel" bir veçhesi midir? Neticede bu tür iddialar ne "kanıtlanabilir" ne de "çürütülebilir". Biraz sanat eseri gibi olurlar; beğenimize göre severiz ya da sevmeyiz. Aslında bu en nihayetinde Hauser'in anlatısının güvenilirliğinin büyük ölçüde bir "inanç" meselesi olduğunu ya da tarihin amacı ile kültürün anlamına dair belli bir görüşe

---

18 Türkçeye bazen "esansiyalizm" ya da "esasçılık" olarak da çevrilen özcülük, felsefede belli bir türe dâhil her varlığın o türe ait niteliklere ya da özelliklere sahip olduğunu, bu özün kalıcı, değiştirilemez ve sonsuz olduğunu iddia eder. (ç.n.)

adanmışlık olduğunu söylemektir. Marksizm 1950'lerin başında toplumsal devrimi destekleyen entelektüellerin ve popüler akımların sadakatini kazanabilmişse de, şüphesiz günümüzde böyle bir destek alamaz. Bunun olası sonuçları karmaşıktır.

Yeni Sanat Tarihi'nin apaçık siyasi türleri kadın, ırk, cinsiyet, popüler kültür ve etnisite sorunlarını, sanat tarihi disiplininin mevcut hâliyle genellikle üretken bir ilişki içine soktu. İşte en azından bu apaçık siyasi türleriyle Yeni Sanat Tarihi, Hauser'in metnindeki bu eksikliklere meydan okur. Ama her ne kadar *Sanatın Toplumsal Tarihi* bu alanı öğrenmede baz alınamıyorsa da – ki alınmamalıdır da– okuyucuya birçok değerli içgörü ve gözlem sağlayabilir. Bu içgörü ve gözlemler, feministlerin, Batı dışındaki kültürlerle ilgilenen akademisyenlerin, gey ve lezbiyen revizyoncuların yanı sıra hayaletleri hâlâ üniversitelerde dolaşan ve sayıları gittikçe azalmakta olan Marksistlerin uğraşlarını desteklemek için kullanılabilir. Hauser'in değerli çalışmasının bir kısmını aynı şekilde kendi çalışmalarıyla birleştirebilen bu Marksistler, artık Yeni Sanat Tarihi'nde büyük ölçüde unutulmuşlardır.[19] Ama disiplinin kuramsal temellerinin radikal biçimde parçalanışı ile –hem üstün bir entelektüel sistem olarak, hem de kapitalist toplumları dönüştürme aracı olarak– Marksizme olan inancın kaybolması, iş Hauser'in çalışmasını değerlendirmeye geldiğinde geriye muğlak bir miras bırakmıştır. Bu çalışma bir yandan sol–liberal Akademi ve kültür için şüphesiz bir ilerlemedir, çünkü artık "sınıf"ın ve "ekonomi"nin toplumsal gelişim ile sanatın önemini tek başına ya da ağırlıklı olarak belirlediğini savunmaz. Öte yandan çağdaş sanat tarihi parçalara ayrılmıştır ve bundan böyle tüm teori ve yöntemleri varsayımsal bir disipliner konumda birleştirebilecek, Jean–François Lyotard'ın ünlü "meşrulaştırıcı üst anlatı"sı[20] – kabul görmüş kapsayıcı bir ilke– gibi *bir şey* içermez. Elbette geç-

---

19 Bkz. (Ed.) A. L. Rees ve F. Borzello, *The New Art History* (London: Camden Press, 1986) (*Yeni Sanat Tarihi*).

20 Lyotard'a göre totaliter sistemler istikrarı ve düzeni sağlamaya çalışır. Bunu da modern toplumlarda "büyük anlatılar" aracılığıyla yapar. Bu "büyük anlatı" din, tarih, bilgi ve özgürleşmeye dair Aydınlanma'dan beri devam eden ve kendi kendini meşrulaştıran anlatımlardır. "Üst anlatı" olarak da bilinirler. (ç.n.)

mişte sanat tarihinin birlik ve bütünlük içinde olduğu, saf ve berrak bir altın çağı deneyimlediği bir zaman hiç olmadı. Tanımlama ve analiz yöntemleri her zaman heterojen olmuş, çoğunlukla çekirdek bilgiyi üretenlerin kurumsal düalizmi yansıtmıştır. Bilgiyi üretenlerin çıkarları hem küratöryeldir hem pazara (sanat erbaplığı ve köken avcılığına[21]) yöneliktir. Hem akademik hem pedagojiktir ("üslup ve medeniyet" çalışmaları). Ama 1970'lerin ortalarına kadar disiplin, çalışmaya değer bulunan sanat eserleri kanonundaki genel değişmezlik bakımından tartışmaya acık bir görece bütünlük sergiledi. Bu bütünlük, 1970'lerde ve 1980'lerde medya, sinema ve popüler kültür çalışmalarının tomurcuk vermesiyle birlikte çabucak bozuldu.

Hauser'in metninin büyük bir kısmı alenen Marksisttir, dolayısıyla yöntem olarak "radikal"dir. Daha önce değinildiği üzere, kültürel yapıtlar seçkisi bakımından gelenekseldir, bu yüzden de "muhafazakârdır". 1980'lerdeki "kültürel Marksizm" ise aksine "estetik değer" konusunda son derece şüpheciydi. Bu estetik değeri ya savunulabilir analitik bir kategori ya da kanonu "güvence altına aldığına" inanılan insani deneyimin esası olarak yorumluyor ve bu iki görüşü de ideolojik yanılsamanın ya da "yanlış bilincin" örnekleri olarak görüyordu. Kanonların tek kelimeyle aldatıcı olduğunu, parti yanlısı tercihlerin tarafsız ve nesnel kategoriler olarak kılık değiştirdiğini iddia ediyordu. Kültürel değer meselesindeki bu tür aşırı görelik, yapısalcı ve post-yapısalcı kuramlar ile alımlama kuramına[22] benzer biçimlerin tipik özelliğiydi. Bu türden bir görelik, 1970'lerden önce faal olan Marksistlerin hiçbir yazısında kendine yer bulmamıştı. Hauser'in metni ise hükümlerle, konudan sapmalar ve derin düşüncelerle doludur. Bunlar yazarın (Akademi'deki Kültürel Çalışmalar'ın ideologları tarafından genelde "burjuvaya özgü" olarak yaftalanmış) son derece ge-

---

21 Burada bir sanat eserinin daha önceden kimlerin velayetinde olduğuna dair yapılan kronolojik çalışma kastedilmektedir. Bu tür kronolojik çalışmaların söz gelimi II. Dünya Savaşı sırasında kaçırılan eserlerin bulunmasına büyük katkısı olur. (ç.n.)

22 Sanat bağlamında alımlama kuramı, izleyicinin kendine özgü bilgi birikimi ve beklentilerle sanat eserine yaklaşarak onu çözümleme, yeniden yorumlama ve değerlendirme etkinliğidir. (ç.n.)

leneksel beğeni ve değerlerini işaret eder. Theodor Adorno, Herbert Marcuse, A. S. Vasquez, Lukács ile bizzat Marx ve Engels gibi daha önceki etkili Marksist eleştirmenlerin ve kültür yorumcularının çizgisinin aynısıdır ya da ona yakındır.[23] Şaşmaz "sosyolojik yöntemi" ne olursa olsun, Hauser durmadan "insan ruhu" adında gizemli bir fenomeni savunur. Sanatsal niteliğin tarif edilemez olduğuna yönelik inancını vurgular. Hatta görünüşe göre dördüncü cildin sonlarına doğru zaman zaman Marksist "nesnelliğini" peşin hükümlü öznelliğin farklı bir türüyle değiştirmiş gibi görünür, ki bu da Marcel Proust'un düzyazılarında, Henri Bergson'un felsefesinde ya da Sürrealistlerin resimlerinde karşılaşılabilecek türden bir öznelliği çağrıştırır.

Geleneksel kanonik eser seçimine duyulan bu güven ile deneyim ve değerlendirme konusunda sanatta "estetik özerkliğin" savunuculuğuna ek olarak, Hauser Marksist ilke ve yöntemleri kullandıklarını iddia edenlerin yavanlığını da sık sık eleştirir. Gördüğümüz üzere bu bazen (Hauser'e göre analitik karmaşıklığı tek bir sosyolojik ya da psikolojik belirleyiciye indirgemek gibi) "varoluşçu" eğilimler sergileyenlere ya da üslup ve sosyoekonomik gelişim arasındaki bağıntıları Hauser'in deyişiyle "kelime oyunları" üzerine temellendirenlere yönelik bir eleştiridir. Gerçi Hauser, Riegl ya da Wolfflin gibi tarihçileri, sanat üsluplarında etkili olan "içsel kanunlar" diye "biçimci" bir mefhuma bel bağladıkları için birçok kez eleştirir. Buna rağmen kendisi de gerektiğinde bu kavramın farklı versiyonlarını kullanır. Örneğin "Natüralist" ya da "Klasisist" gibi geniş bir zaman dilimini kapsayan üslup isimlerine ilişkin yapılmış değerlendirmelerin karmaşıklığı üzerine düşünürken şöyle der:

> "Bir sanatın, üslubun ya da janrın çağı ne denli uzun olursa, kendi doğasında mevcut özerk kurallara göre, dış müdahalelere uğramadan devam eden gelişim sürecinin zaman

---

23 Bkz. Roger Taylor, *Art: An Enemy of the People* (Brighton: Harvester, 1978) (*Sanat: Halk Düşmanı*).

dilimleri de o denli uzun olur. Az çok özerk olan bu zaman dilimleri ne kadar uzun olursa, burada söz konusu olan çetrefilli formların ayrı ayrı unsurlarını sosyolojik olarak yorumlamak da o kadar zorlaşır."

Hauser'in buradaki kendi "kelime oyunu" –"kendi doğasında" ya da "özerk" derken gerçekte neyi kastetmektedir?– bir bütün olarak anlatısının yaratılışını örnekler. Metni tek ya da bileşik bir argüman, değişmez bir dizi kavram ve düşünce veya homojen bir değer ya da amaç sunmaz. Aslında semantik açıklığı çalışmayı pek çok acıdan "postmodern" kılar: Parça parça ve tereddütle okunması en iyisidir. Amaçları ve iddiaları dengelenmemiştir, mantıksızdır ve doğrulanamaz. İki cilt surmuş on bin yıllık sanat tarihinden, son iki yüz yılı kapsayan 500 küsur sayfaya kadar seyreltilmiş soyut kavramlarla ve çoğunlukla boğularak gidip gelmesi bunun kanıttır. Üstelik retoriği ve tarihsel olarak kapsadığı muazzam alan çoğu kez abartılıdır; üslubu da oldukça tumturaklıdır. Hauser'in çalışması heyecanla yazılmış bir dünya ve fikirler tarihi, insanın toplumsal gelişiminin tarihidir. Aynı zamanda kapsamlı bir sanat ve kültür tarihidir. Bir acıdan Hauser'in kaynakları ve eser seçkisi sınırlı ve son derece taraflıdır. Ama başka bir acıdan da oldukça kapsamlı ve çeşitlidir. Konuyu ele alış şekli sözde Marksist yöntemiyle çelişir. Metin bize sanat ve sanatın tarihi hakkında bilgi verdiği kadar, Hauser'in (bütün toplumsal cinsiyet, etnisite ve diğer özgüllüğüyle) kendi entelektüel ve sınıfsal yapısı hakkında da bilgi verir.

O hâlde *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni içinde bulunduğumuz çok farklı dönemden –ki çalışma bir yandan da bu farklılığı görünür kılar– bütün bu sundukları için okuyabiliriz. Taş Çağı'ndan Rönesans'a, oradan Romantizm akımına ve Film Çağı'nın şafağına doğru koşarken bazen geriye giden ya da sık sık günümüze sıçrayan Hauser, anlatısını her şeyden önce bir aciliyet hissiyle, "günümüzü anlamada kullanılan bir araç olarak geçmiş" anlayışına duyduğu sadakatle aktarır. Metninde birçok kez –genelde bir kıyaslama olarak kullanımının tarihsel bakımdan adeta anlamsız gö-

ründüğü zamanlarda– atıfta bulunduğu film bir araç olarak, Hauser'in sinemada vücut bulmuş günümüz dinamizmi karşısında duyduğu heyecanın göstergesidir. Bu, anlatısına nüfuz etmiş "teleoloji" ya da "zaruri gelişim" gibi kavramları da kısmen açıklar. Çünkü Hauser'e göre günümüzü şu an olduğu gibi yapan, bizi olduğumuz kişiler yapan şey tarihtir; sanatın, toplumsal örgütlenmenin ve genel olarak değişimin tarihidir. Okuyucu *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nin kapağını tükenmiş bir hâlde bu içgörüyü edinmiş olarak kapatırsa, bu çalışmayı okumak için harcadığı zamana ve emeğe kesinlikle değmiştir, ki o zaman en az Hauser kadar bu içgörünün değeri hususunda bir karara varabilir.

IV. CİLDE ÖNSÖZ

Jonathan Harris

Terimler, Yaklaşımlar ve Teleolojiler[1]

Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* serisinin son cildi olan bu kitap, yüz yıldan biraz daha kısa sürmüş sanat ve tarihi 250 sayfada ele almaktadır. Oysa serinin Antik ve Orta Çağ sanatıyla ilgili ilk cildi, yaklaşık on bin yılı bir o kadar sayfaya sıkıştırmıştı. Yine de, diğer ciltlerde olduğu gibi, bu iki ciltte de Hauser, nadiren belli sanat yapıtı ya da sanatçıların ayrıntılı bir çözümlemesine girişir. Bu tür ampirik araştırmaların sanatın gelişimine ilişkin kendi genel teorisi ve yorumunu ister istemez doğruladığını kabul etmesine karşın, Hauser'in analitik tarzı, bakış açısını temel almıştır. Yöntemi, her şeyi belli bir tarihsel noktadan görmenin bir yolu, sanatın ortaya çıkış ve dönüşümünün toplumsal koşullarının bir morfolojisidir. Ancak serinin son bölümü de okunduğunda, kentsel endüstriyel kapitalizmin yükselişi sırasında ve sonrasında ortaya çıkan modern sanat ve toplum anlayışının, yüzlerce, hatta binlerce yıl önce üretilmiş kültürel formlara dair tanımını ve değerlendirmesini nasıl şekillendirdiği gerçekten açıklığa kavuşur. Hauser'in anlatısı kesinlikle "gelişimsel"dir, yani sanatın anlaşılabilirliğinin ve toplumsal ilişkilerinin tarihsel bir karaktere sahip olması gerektiği varsayımına dayanır. Şeylerin birbirleriyle,

---

1 Yaşamı ve evreni ereklerle (amaç) temellendiren ve açıklayan düşünce biçimi. Nedensellikten farklı ve ona karşıt olarak teleoloji, her şeyin temelinde bir ereksellik bulunduğunu, bir erekle belirlenmiş ya da bir ereğe yönelmiş olduğu fikrinden hareket eder. (ç.n.)

önce gelenin sonra gelenle nasıl ilişkili olduğu, öncelikle art zamanlı karşıtlık açısından anlamlıdır, bu şekilde düzenlenebilir ve sınıflandırılabilir. Hauser, tarihin –sanat üslupları, toplumsal yapılar veya siyasi rejimlerin– zorunlu ya da "teleolojik" gelişim aşamalarının, evrelerin veya anların basit bir açılımı ya da çözülmesinden ibaret olduğu şeklindeki basite indirgenmiş bir görüşü reddeder. Gelgelelim onun için anlam, kaçınılmaz olarak, zamansal bir dinamik içinde şeylerin "tarihselliği"nin, "oluş hâlindeliği"nin ve değerinin bir işlevidir.

Hauser'in metni çeşitli şekillerde talepkârdır. Fikir, amaç ya da yöntemlere yönelik özenli bir giriş bölümünden yoksundur. İlk cümlesi, tarih yazımında amacın bugünü anlamak olduğunu bildirse de kendi tarihî anlatısı çoğu zaman caydırıcı bir açıklayıcılığa, hatta otoriter bir tarza sahiptir. Okurun, yazarın iddialarını "doğru" kabul etmesinde ısrar eden bir tavırdır bu. Yazarın modern görsel sanatın anlamları üzerine kurduğu argümanlar için çok az sayıda resimli örnek verilmiştir ve yazar bunlara hiçbir zaman özel olarak atıfta bulunmaz. Hauser'in (söz gelimi Fransa'da İkinci İmparatorluk dönemindeki operet ve vodvil formları dâhil) sanat, ekonomik ve toplumsal tarih, toplumsal teori ve sosyoloji, siyaset teorisi ve felsefe alanındaki referanslarının karmaşıklığı ve çeşitliliği, çoğu okur açısından yıldırıcıdır. Bu radikal biçimde disiplinlerarası anlatımı, gerektiğinde kitapta bir ileri bir geri gidip gelerek elde edeceği sınırlı görsel örnekle ilişkilendirmek için okurun çaba göstermesi gerekir.

Bu önsözün amacı, ana tema, iddia ve sorunlara giden yol boyunca karşılaşılacak metin ve yön levhaları arasında bir rota önermektir. Bununla birlikte önsöz, Hauser'in anlatısının kapsamlı bir özetini vermez. Daha ziyade, anlatının biçimini yorumlayıp değerini belirlemek için bir dizi tarihsel, siyasal ve entelektüel bağlam önerir, çünkü Hauser'in metni, incelediği sanat eserleri gibi, belli bir zaman ve mekânda, belli nedenlerle üretilmiş bir yapıttır. Cildin alt başlığı olan "Natüralizm, Empresyonizm, Film Çağı", Hauser'in sanat tarihi disipliniyle ilişkisinde hem sürekliliği hem de kopukluğu gösterir. Önceki ciltlerde olduğu gibi, Hauser'in lüga-

ti de bazı yönlerden hayli ortodokstur. Her ne kadar "natüralizm" ve "Empresyonizm" açıklamaları, bu olguları dönemlerinin toplumsal ve siyasal gerçekliklerine dayandırmaya çalışsa da –Hauser'in Marksizminin, sanatın "toplumsal" tarihinin temeli budur– miras aldığı bu üslupsal etiketlere olan güveni, bilimsel bakış açısında bir gelenekçiliğe işaret eder. Bunun istisnası, belki de tüm serideki tek istisna, "Film Çağı" terimini kullanmasıdır. Artık üniversitelerdeki iletişim ya da kültürel çalışmalar programlarında, hatta sayısız sanat tarihi bölümünde önemli ve genel bir özellik olsa da, 1950'lerin başlarında sanat tarihi disiplininde dikkate değer olduğu düşünülen kültürel yapıtlar kanonu oldukça sınırlıydı.

Hauser, yazdığı ciltlerde, ya doğrudan aynı "büyük" sanatçı ve sanat eserlerine odaklanarak ya da var olmuş olabilecek geniş kültürel sahaları dolaylı yoldan ihmal ederek, sanat tarihi kanonunun sınırlılığını kararlı biçimde onaylar. Ama son ciltte Hauser'in filmi ele alışı, bu aracın, söz gelimi 19. yüzyılın başları ve ortalarındaki Fransa'da tarih resmi kadar toplumsal bir önem taşır hâle geldiğine dair bir kabulün işaretini verir. Bu anlamda tarih resmi de film de bir tür "popüler kültür"dür. Gerçi Hauser, filmin tarih resminden tamamen farklı türde bir öneme sahip olduğuna inanmış olabilir. Ne de olsa tarih resmi, binlerce yıldır farklı biçimlerde var olan bir görsel temsil ortamının parçasıydı. Film ise yeni bir şeydir – Hauser çalışmasını kaleme aldığı sırada (1951) yaklaşık elli yıllık bir geçmişi vardır sadece– ve beraberinde bir dizi yeni üretim, himaye, dağıtım ve tüketim kurumu getirmiştir. "Sinema" belki de en iyi, teknik bir araç ve bir grup gelenek olan "film"in toplumsal yerleşikliğine verilmiş bir isim olarak kullanılır. Ne var ki Hauser'in filmin modernliğinden –özellikle uzam ve zaman temsili ile bunun çağdaş dünya deneyimlerimizle ilişkisinden– duyduğu heyecan dört ciltte de varlık bulur. Çünkü Hauser, film ile geçmiş yıllarda ve çok farklı zamanlarda üretilmiş sanat eserleri arasında birtakım benzerlikler kurmaya çalışır. Bu benzetmeler bazen çok zorlama, hatta gereksiz görünebilir. Hauser'in geçmişi anlamanın bugünü anlamanın anahtarı olduğunu mecazen gösterdiği

bir yol olarak düşünürsek, belki de bu benzerlikler daha anlaşılır olur (Hauser, tüm geçmiş ve şimdinin bir şekilde birbiriyle ilişkili ve sürekli bir çağdaşlık içinde var oluyormuşçasına seri boyunca şimdiki zaman kipi kullanarak da –"Balzac devrimci bir yazardır"– bu inancını aksettirir).

1870 sonrası yaşamın modernliği, bu çalışmanın birçok aşamasında Hauser'in zihnini meşgul eder. Söz konusu modernliğin hem nesnel hem de öznel bir yönü vardır. İlki, kapitalist toplumlarda teknolojinin hızlı ve kapsamlı gelişimiyle bağlantılıdır. Bu, toplumsal örgütlenme ve değişimi harekete geçirir, ama aynı zamanda "hayata yaklaşımın tamamına eşi görülmemiş bir dinamizm getirir. Bu yeni hız ve değişim duygusu en çok Empresyonizmde ifadesini bulur." Hauser'in kendi analizi, bu ciltte önemli ölçüde, önceki kitapların çoğunun karakteristik özelliği olan Marksist "nesnelcilik"ten, kendine özgü bir tür "öznelciliğe" kayar. Bunun nedeni kısmen, çağdaş kültür ve toplumun bazen her nedense "tarihin dışında" görünmesidir. Hauser'in değerlendirmeye alması için fazla geçici ve değişken bir görünümdür bu. Geç 19. yüzyıl estetlerinde, Henri Bergson'un felsefesinde, Marcel Proust'un romanlarında, modern bilinçte endemik olan öznelcilik, çeşitli karmaşık nedenlerden ötürü, Hauser'in analizlerini etkilemeye ya da bunların içine sızmaya başlıyor da olabilir. Bu, tartışmalı bir şekilde hem analitik bir yöntem hem de siyasi bir öğreti olarak Hauser'in Marksizme inancını baltalama etkisine sahiptir (Bu cilt, Sovyetler Birliği kültür politikalarının üstü kapalı bir eleştirisinin yanı sıra Avrupa ve Kuzey Amerika kapitalist demokrasilerinde bir toplumsal reform aracı olarak eğitimin rolünün savunulmasıyla sona erer). Aslında, Hauser'in Marksist yöntemi, seri boyunca, sanatın betimlenmesi ve analiziyle sınırlandırılmış, toplumsal örgütlenme ve değişimin karmaşık bir bağıntısı olarak görülmüştür. Hauser, "büyük sanat"ın *değerine* ilişkin yargılarının sosyolojik unsurlarla bir ilgisi olmadığını, bu nedenle de dinî inanç gibi tarif edilemez olduğunu kabul eder (bkz. II. cilt).[2]

---

2 Clive Bell'in, "The Aesthetic Hypothesis ("Estetik Hipotez")"i ile karşılaştırınız. *Art*'ının içinde (Londra: Chatto & Windus, 1931).

Hauser, Empresyonizmin yenilikçi "görme tarzı"nın, genel olarak resim ya da sanat alanının ötesinde, modern bilinçte kayda değer bir değişiklik yarattığını iddia eder. Empresyonizmin "görme eyleminin nesnel temeli yerine, öznel edimi yeniden üretmesinin, doğayı bir büyüme ve bozulma sürecine dönüştürdüğü"nü gözlemler. "İstikrarlı ve tutarlı olan her şey başkalaşımlar içinde çözülerek tamamlanmamış ve parçalı bir yapı oluşturur." "Büyüme ve bozulma" ile "tamamlanmamış" ve "parçalı yapı" kavramları, Hauser'in sanatın toplumsal tarihinin temel karakterine ve bir bakıma bu ciltte çalışma konusu *hâline gelmiş* kendi öz bilincine dair kıymetli bir içgörü kazandırır. Estetik yargılarının sanatın toplumsal tarihiyle *rasyonel açıdan* ilişkisiz olduğuna inanmasına rağmen, bunların *semptomatik olarak* bir dizi başka şeyle ilişkilendirilebileceğini pekâlâ fark etmiş olabilir. Söz gelimi estetik başarıya atfettiği üstün, hatta aşkın değer, kapitalist sistemin metalaştırma yoluyla insani değerleri genel olarak yok etmesine karşı –bir Marksist olarak Hauser için fazlasıyla tanıdık bir süreç– bir tür "tepkisel muhalefet" olarak yorumlanabilir.[3]

Hauser bize, her şeyi metaya ya da değişim değerine indirgeyen modern kapitalizmin, "bir ekonomik girişimdeki tüm mekanizmayı her türlü doğrudan insan etkisinden, yani kişisel koşullardan koparma çabası"nı hatırlatır. "Ticari teşebbüs, kendi çıkar ve emellerinin peşinden koşan, kendi iç mantığının yasalarına uyan özerk bir organizmaya, onunla temasa geçen herkesi köleleştiren bir tirana dönüşür." Sonuç olarak modern kültürün seviyesi benzeri görülmemiş biçimde düşer. Hauser'e göre, Fransa'daki İkinci İmparatorluk, yalnızca Flaubert ve Baudelaire'in yüce eserlerini değil, "modern zamanların zevksizliğini ve sanatla alakasız çerçöpü" de üretmiştir. "El çabukluğuyla üretilmiş, sanatsal olmayan, zarif görünse de saçma ve önemsiz nesneler –en azından bir yan ürün olarak– daha önce hiç ortaya çıkmamıştı. Oysa şimdi,

3 Terry Eagleton, 19. yüzyılda İngiliz edebiyatı çalışmalarının gelişimine ilişkin açıklamasında benzer bir argüman geliştirir. Bkz. *The Function of Criticism* (*Eleştinin İşlevi*) (Londra: Verso, 1984).

bu değersiz şeyler norm olur ve nitelik yerine sözde nitelikli görünüm genel kural hâline gelir." Hauser, İngiliz Viktorya kültürü "yüksek sanat" fikri hususunda takıntılı olduğu hâlde, bu kültürün "mimarisine, resmine, sanatlarına ve el sanatlarına" da zevksizliğin hâkim olduğunu ileri sürer.

Buna karşılık "büyük" sanatın, estetik ölçütlerin ve sanatsal dehanın iddia edilen özerkliği, bu tür belirleyici ve köreltici bir yapıdan bağımsız, öngörülmüş bir yaratıcı *faaliyet alanı* oluşturur ("Kültür", *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nde genellikle sanatın yenilik uğruna savaşması gereken esasen kısıtlayıcı, sınırlayıcı ve kapsayıcı bir *yapı* olarak sunulur). Ne var ki bu sanatı "görme" ve "anlama" ile ilgili yorumlayıcı başkalaşımlar, ona eşlik eden perspektif ve değer görelilikleriyle birlikte, kitabın başlarında yer alan ve burada tamamını alıntılamaya değer önemli bir pasajda Hauser'in zihnini meşgul etmektedir:

> Sanat yapıtının amacı, sürekli bu iki bakış açısı arasında, eserin ötesindeki tüm gerçeklikten kopuk içkin bir varlık ile yaşam, toplum ve pratik zorunluluk tarafından belirlenen bir işlev arasında gider gelir. Dolaysız estetik deneyimin bakış açısından, özerklik ve kendi kendine yeterlilik sanat eserinin özüdür. Çünkü yalnızca gerçeklikten kopup kendini tamamen o gerçekliğin yerine koyarak, ancak bütünsel ve kendi kendine yeten bir kozmos oluşturarak mükemmel bir yanılsama üretebilir. Ama sanatın içeriği bu yanılsamadan ibaret değildir ve bu yanılsamanın sanatın yarattığı etkide çoğu zaman hiçbir payı yoktur. En büyük sanat eserleri, kendi kendine yeten bir estetik dünyanın aldatıcı yanılsamacılığından vazgeçerek kendinin ötesine işaret eder. Çağının büyük sorunlarıyla doğrudan ilişki içindedir ve hep şu sorulara yanıt arar: İnsan yaşamı nasıl amaç kazanabilir? Bu amaca nasıl dâhil olabiliriz?

Bu iki bakış açısı Hauser'e aittir. Buradaki iki soruyu hem kendine hem okura sorar.

Hauser'in açılış sayfaları, sanat anlayışının doğruluğu konusunda, serinin başka hiçbir noktasında görülmemiş bir şüphe ve endişe ortaya koyar. Tüm bakış açılarının ve yargıların göreliliğini kabul etmesi, kendi anlatısının güvenilirliğini tehdit etmektedir. "Diğer bütün eski eserlerle" der, "aramızda aşılmaz bir uçurum vardır. Onları anlamak için özel bir yaklaşım sergilememiz, özel bir çaba sarf etmemiz gereklidir. Onları yorumlamak her zaman yanlış anlama ve tahrif etme tehlikesini içerir." "Sanat için sanat" –sürekli savunduğu, hatta Antik sanatta var olduğunu iddia ettiği estetiğin özerkliği– "tüm estetiğin en karmaşık sorununu temsil eder. Hiçbir şey, sanatsal bakış açısının düalist, tinsel açıdan bölünmüş doğasını bu kadar keskin bir şekilde yansıtamaz. Sanatın amacı kendinden ibaret midir, yoksa sanat sadece amaca giden yol mudur? Bu soru, yalnızca kişinin içinde bulunduğu belli tarihsel ve toplumsal duruma göre değil, sanatın karmaşık yapısındaki hangi unsura odaklanıldığına göre de farklı şekilde yanıtlanacaktır." Hauser, Kant'ın fenomenolojisini defalarca reddetse de, sanata anlam ve değer atfedilirken algı ve öznel eğilim daha da büyük bir güç kazanır:

> Siyasi ve ahlaki açıdan en taraflı yapıt bile saf sanat, yani salt bir biçimsel yapı olarak kabul edilebilir, yeter ki bir sanat eseri olsun. Öte yandan her sanatsal ürün, yaratıcısının herhangi bir pratik amaç atfetmediği bir yapıt bile, toplumsal nedenselliğin ifadesi ve aracı olarak kabul edilebilir. Dante'nin aktivizmi, *İlahi Komedya*'nın salt estetik yorumunu dışlamadığı gibi, Flaubert'in biçimciliği de *Madam Bovary* ve *Éducation sentimentale*'in [Duygusal Eğitim] sosyolojik bir açıklamasını dışlamaz.

Romantizmden sonra Hauser'in anlatısına şüphe hâkim olur. Daha önceki ciltlerde, Maniyerizm ya da Rokoko gibi üslupların karmaşık olduğunu, ama güvenilir bir yorumlayıcı inceleme için hâlâ uygun durduğunu ileri sürmüştü (Gerçi "üslubun" gerçek tanımı hiçbir zaman anlaşılır bir şekilde ele alınmamıştı). Şimdi ise

örneğin, "realizm" ve "natüralizm" arasındaki sınırların "hayli değişken yapısı göz önüne alındığında, gelişimin iki aşamasını bu şekilde ayırma[nın], doğrudan yanıltıcı olmasa da, pratik açıdan kesinlikle yararsız olduğu"nu söyler. Oysa sorun yalnızca ampirik ya da tarihsel değildir; Hauser'in varsayım ve ilkelerin özündeki yanılma payını kabul etmesini de içerir. Bilginin güvenilirliği konusundaki kuşku, Kant'tan bu yana filozofları, gerçekliğin yanıltıcı karakteri ile onun fikir ve değerlerdeki temsiline dair sistematik bir araştırmaya yöneltmiştir. Marx, Nietzsche ve Freud gibi figürlerde vücut bulmuş Romantizm sonrası bilinç, tarihsel materyalizm ve psikanaliz yöntemiyle bunları açıklayıp maskesini düşürmeye çalışmıştır. Ne var ki *materyalizm ve psikanaliz yöntemi de* semptomatik olarak okunabilecek birer anlatıdır.

Hauser, seri boyunca Marksizmin mekanik versiyonlarına şüpheyle yaklaşmıştır. Dördüncü ciltte Zola romanlarının sosyalist didaktizmine "modern yaşamın karmaşık doğasına karşı büsbütün kör olmak" sözleriyle saldırır. Ayrıca, sosyolog Max Weber gibi bazı Marksizm karşıtlarının yazılarını onaylayarak alıntılamış, söz gelimi modern entelijansiyanın, diğer herhangi bir toplumsal formla birlikte, geleneksel Marksistlerin yaptıkları gibi sınıfsal bir öze indirgenemeyeceğini iddia etmiştir. Ama Hauser, Marksizmin de ister istemez Romantik bilincin mirasının bir parçası olduğunun farkına vardığı hâlde, Marksizmin temel açıklayıcı ilkesine olan inancını görünüşte korur.

Ne var ki son cildin sonuna doğru, Hauser, teorik bir sisteme inancın, bu sistemin toplumsal ve tarihsel "ortaya çıkış koşulları" bütünüyle kabul edildikten sonra gerçekten *sürdürülüp sürdürülemeyeceğini* merak etmeye başladığında, bir noktaya ulaşılır. Psikanalizdeki "rasyonalleştirme" kavramının, tam da Marx ve Engels'in ideoloji oluşumundan ve "yanlış bilinç"ten anladıkları şeye tekabül ettiğini –hem Marksizmi hem de psikanalizi kuvvetle işaret eden bir özdeşleştirme– belirttikten sonra, Hauser şaşırtıcı bir şekilde, Marksizmi kapitalist ideolojinin bir versiyonu olarak yeniden tanımlar. "İfşa tekniğiyle tarihsel materyalizm" der, "Marx'ın arka planını gözler önüne sermek istediği hayata dair burjuva-ka-

pitalist bakış açısının bir ürünüydü. Ekonomi, Batılı insanın hayatında öncelik kazanmamış olsaydı, böyle bir teori ortaya çıkamazdı." O hâlde, Hauser'in büyük sanatın aşkınlığı ve özerkliğini onaylamasının, *hem* kapitalist topluma *hem de* bir anlamda toplumun en hakiki, teorik açıdan en saf sesi olan Marksizme karşı "tepkisel bir muhalefet" olduğu söylenebilir. Hauser, "Marksistler, psikanalizi sosyolojik ve tarihsel olmayan yöntemiyle bir boşlukta hareket ettiği ve sabit insan doğası fikrinde muhafazakâr idealizmin bir kalıntısını koruduğu için suçlamakta haklıdırlar" der. Ama Marksistlerin şunu da anlamaları gerekmektedir:

> ... psikanalizin dekadan burjuvazinin eseri olduğu ve bu sınıfla birlikte yok olması gerektiği şeklindeki itirazları dogmatiktir. Tarihsel materyalizm de dâhil olmak üzere, bu "dekadan" toplumun yaratımı olmayan bir entelektüel değer var mıdır ki? Psikanaliz dekadan bir olguysa, o hâlde tüm natüralist roman ve Empresyonist sanat dekadandır. O zaman 19. yüzyılın huzursuzluğunun izlerini taşıyan her şey dekadandır.

Hauser'in entelektüel sisteminin –ki bu sistemde yazarın estetik yargıları rasyonel ya da mantıksal bir unsur teşkil etmez– fiilen çöküşü, Marksizmin görünüşte altını oymaya çalıştığı kültür ve toplumun bir bileşeni olduğunun, en azından potansiyel olarak kabul edilmesinden kaynaklanır. Hauser'in Marksist yönteminin ilerici olmakla birlikte kısmi çöküşü, üçüncü ve dördüncü ciltlerinde çeşitli şekillerde görülür. Bakış açıları ve çıkarların göreliliğini kabul etmesi, Marksistlerin genellikle iddia ettikleri teorik kesinliği –varsayımlarının ve araştırma protokollerinin tartışmasız biçimde "bilimsel" ve "nesnel" olduğu inancını– zayıflatmaya başlamıştır.[4] Bu kabul, Hauser'in ele aldığı, Proust ve James Joy-

---

4 Bkz. Raymond Williams, "Ideology", *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977) ve Stanley Aronowitz, "The End of Political Economy ("Politik Ekonominin Sonu")", *The Crisis in Historical Materialism: Class, Politics and Culture in Marxist Theory* (New York: Praeger, 1981).

ce'un romanlarında (ve Bergson felsefesinde) son derece önemli temalar olan modern bellek ve bilinç tartışmasının "öznelci" karakteriyle ilişkilidir. Hauser'e göre, Marksizm bu konulara ilgi göstermiyor gibidir.

Bu örneklerin de ötesinde, belki de en önemlisi, Hauser'in kolektif bir toplumsal bilinci ya da ideolojik bir dünya görüşünü belirtebilecek bir terim olarak "üslup" kavramını hepten bir kenara atmasıdır. Belli görsel gelenek türlerinin etiketleri olduğu kadar önemli sanatçı gruplarının isimlerine de dönüştüğü için "Sürrealizm" ve "Kübizm"i tartışacak olsa da, tek tek sanatçılarla giderek daha fazla ilgilenir. Bu sanatçılara ait eserlerin, genel bir üslupsal ya da tematik yapıya indirgenemeyeceğini düşünmektedir. Hauser hâlâ "Romantizm", "Empresyonizm" ya da "natüralizm" gibi geniş kapsamlı etiketler kullanmaktadır, ama bunlar anlamlarını yitirerek 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarındaki belli roman, oyun ve şiirlerin (görsel sanat eserlerine çok daha az yer ayrılmıştır) daha ayrıntılı açıklamalarına kayar. Görünüşe bakılırsa Hauser, bu kanonik avangard yazar ve sanatçıların eserlerinin sadece "büyük" değil, aynı zamanda daha geniş kültürel ve toplumsal tabakalarda bir şekilde mevcut yaklaşım ve değerlerin önemli "sembolleri" olduğunu da düşünmektedir. Sorun, bunun kendinden emin bir şekilde kanıtlanamamasıdır. Gauguin, Rimbaud, Mallarmé veya Verlaine gibi, genellikle toplumsal olarak yalıtılmış, "sürgünde" ya da bohem çatı katındaki sanatçı ve yazarların eserleri sipariş sonucu üretilmemiştir, hatta "serbest" sanat piyasası alıcılarına yönelik değildir. Söz konusu sanatçılar eserlerini belli bir seyirci kitlesini düşünerek *yaratmamışlardı*, hatta böyle bir kitleleri olmasını istememişlerdi bile. Burjuvaziyi öylesine hor görüyorlardı.

Hauser'in serinin başından 19. yüzyılın sonlarına kadarki döneme dair ön kabulü, sanatsal üslupların (örneğin Erken Rönesans "natüralist" dinî resminin) tanımlanabilir ve kolektif bir seyirci kitlesi için tasarlanmış olduğuydu. Bu kitlenin dünya görüşü ya da ideolojisi, toplumsal çıkarlarının üretilmesi için gerekli olan sanatın içinde bir şekilde "gerçekleştirilmiş" ve "yan-

sıtılmıştı" (Söz gelimi Erken Rönesans'ta yükselen orta sınıflar dinî nedenlerden ötürü sipariş veriyordu). Üretici-tüketici ilişkisi sonraki yüzyıllarda bir dizi son derece önemli dönüşümden geçer, ama aynı zamanda avangardların kendi burjuva kökenlerini reddetmeleri nedeniyle bir anlamda da tamamen sona erer. Bu, hepsi ya da Hauser'in "estetist" olarak adlandıracağı sanatçıların çoğu için doğru olmasa da, yazarın mesai harcadığı en büyük sanatçılardan bazıları için doğru gibi görünür. Örneğin "tamamen kötücül ve tehlikeli bir adam... modern şiirin gerçek kurucusu" olan Rimbaud ya da "aristokratik mesafeliliği, yabancılaşması… estetizmin en saf ve en uzlaşmaz biçimi" ile Mallarmé için. Ibsen, natüralist ve Sembolist dramında etik sorunlarla ilgilendiği hâlde, benzer şekilde "inançsız bir Haçlı, toplumsal ideali olmayan bir devrimci, sonunda mahzun bir kaderci olduğu ortaya çıkan bir reformcuydu."

Hauser'in, Picasso'nun Kübizmi "bıraktığı" 1917 sonrası resminin üslupsal eklektizmine odaklanmış çok kısa yorumları, çağdaş sanat tarihi ortodoksisinin antitezidir. Bu antitez, Picasso'nun ürettiği her şeyi, bütünleştirici yaratıcı kimliğinin kanıtı olarak görmeye devam eder. Buna karşılık Hauser, söz konusu eklektizmin, "kusursuz bir kişiliğin yansıması olan sanatın mutlak inkârı"-nı işaret ettiğini ve Picasso'nun "sadece Romantizmi değil, ... Romantizmi bir dereceye kadar öngörmüş Rönesans'ı bile reddettiği"ni söyler. Bu bakımdan Picasso'nun, Hauser'e göre Freud'un da hissettiği aynı "uygarlığın huzursuzluğu"nu paylaştığı söylenebilir. "Çağın Romantizmi ve estetizmiyle aynı yabancılaşma ve yalnızlık duygusunu, aynı kaygıyı, kültürün ne anlama geldiğine dair aynı güven kaybını, aynı bilinmeyen, anlaşılmaz ve tanımlanamaz tehlikelerle çevrili olma endişesi"ni ifade eden bir kavramdır bu. Picasso ve Freud –ki bunlara Hauser de eklenebilir– bu duyguları paylaşırken ister sevsin ister sevmesinler, ister farkında olsun ister olmasınlar, hepsi de Romantiktir.

Romantizmden *sonra* ne gelebilir? Modernizm mi?

Hauser'in dördüncü cildi, sonraki dönemlerin sanat tarihi çalışmalarının çoğundan farklı biçimde, teorik açıdan önemli bir ka-

tegori olan “modernizm” fikrini hiç geliştirmediği için yakın dönem kültürünü ele alır. Kavramın Neo-Kantçı versiyonunu billurlaştıran bazı önemli eleştirel ve tarihsel metinler henüz yazılmadığından bu şaşırtıcı değildir.[5] O zamandan beri başka bir varyant, “modernist” olarak adlandırılan sanatın her zaman hem estetik hem de siyasal açıdan eleştirel olduğunu iddia etmeye çalışmıştır. “Manet’den Jackson Pollock’a” uzanan gelenek budur.[6] Hauser, 1940 ve 1950’lerde faal olan Jackson Pollock’tan belki de haberdardı, ama *Sanatın Toplumsal Tarihi*’ne dâhil etmeyi düşünmedi. Modernizmin bu iki açıklaması da, seçtikleri kanonik sanatçı ve sanat eserlerini Romantik kültürün pençesinden uzak tutmaya çalışmıştır. Her ikisi de sanatı bir tür “realizm” olarak görür. Neo-Kantçı versiyonda bu bir yoğunlaşma, sanatın malzeme ve teknik süreçlerin “gerçekliği” hususunda “bilenerek” mükemmelleşmesidir (Örneğin resmin öncelikle tuvalin ya da başka bir destek yüzeyinin düzlüğüyle ilgilendiği iddia edilir. Bu, “gerçekliğin” figür-zemin ilişkileri aracılığıyla sınırlandırılması, boya kullanımı sonucu elde edilir). Neo-Marksist modernizm açıklaması bunu içerir, ama bunun da ötesine geçerek sanatın temsil gelenekleri (sınıf, toplumsal cinsiyet ya da kimliklerin tasviri ve bunların akademik sanatın idealist eğilimleriyle, söz gelimi nüyle olan ilişkisi) içinde gömülü olan toplumsal ve siyasal gelenekleri de eleştirdiğini ileri sürer. Bu “realizm”in karşısına, eskimiş yöntem, araç ve değerleriyle 19. yüzyıl akademilerinin yanıltıcı, gizem yaratan ve nostaljik sanatı yerleştirilir.

---

5 Bkz. Clement Greenberg, “Modernist Painting (“Modernist Resim”)”, *Arts Yearbook*, 4, 1961, s. 101-108, yeniden basımı (Ed.) F. Frascina ve J. Harris, *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts* (Londra: Phaidon, 1992). Greenberg’in görüşlerinin eleştirisi için bkz. Jonathan Harris, “Abstract Expressionism and the Politics of Criticism (“Soyut Dışa vurumculuk ve Eleştiri Politikaları”)”, Jonathan Harris, Francis Frascina, J. Harris vd., *Modernism in Dispute: Art since the Forties*’in içinde (New Haven, CT ve Londra: Yale University Press, 1993), s. 42-65.

6 Bkz. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (*Modern Yaşamın Resmi: Manet ve Takipçilerinin Sanatında Paris*) (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986) ve “Jackson Pollock’s Abstraction (“Jackson Pollock’un Soyutlaması”)”, (Ed.) Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*’un içinde, (Cambridge, MA. ve Londra: MIT Press, 1990).

Hauser, bu teorilerden herhangi birinin önceki versiyonlarıyla ilgilenmediği hâlde, çok daha geniş kapsamlı bir "modern sanat" kavramıyla bağlantılı fikirlerin onu yalnızca son cildinde değil, daha öncekilerde de meşgul ettiği apaçık ortadadır. "Sanat için sanat", "estetik olanın özerkliği" fikri, sanatın azalan ideolojik rolüyle bağlantılı artan toplumsal marjinalliği, tüm bu tema ve sorunlar Hauser'in dört cildinde de tekrar eder. Hepsi de "natüralizm" kavramıyla oldukça karmaşık bir şekilde ilişkilidir, ki bunlar, "Romantizm"de olduğu gibi, Hauser'e göre dar anlamıyla tanımlanmış bir "üslubun" karşılığı olarak anlaşılmamalıdır. Romantizm, Hauser'in Marksizm, psikanaliz, hatta Picasso'nun resimleri de dâhil tüm değer ve geleneklere kuşkuyla bakan, varoluşun anlam ve amacını sorgulayan karakteristik modern tarihsel bilince verdiği isimse, o zaman (muhtemelen hâlâ içinde yaşadığımız) "çağ"ın bu anında, Hauser'in "burjuva" sanatı olarak adlandırdığı "natüralizm", "Empresyonizm" ile birlikte, önemli bir özelliği paylaşır. Bu özellik, hem bu tür sanatı yaratanların bir "niyeti" hem de belli taşıyıcı ortamlarda farklı şekilde kodlanmış bir biçimdir: "Yalın gerçekliği, çıplak hakikati, katıksız olguları, yani hayatı 'gerçekte olduğu gibi' gösterme arzusudur bu" der Hauser. Natüralizm ile modernizm arasındaki bağlantı, bu "gerçekliği", "hakikati", "olguları" gösterme hırsıdır. Ama böyle bir realizmde tek bir anlam, yöntem ya da değerden çok daha fazlası vardır. Hauser, özellikle Rus Devrimci temsilcilerini düşünerek, filmin de böyle bir iddiaya sahip olduğunu, ama "zamana dayalı" bir araç olarak bu formun, aynı zamanda "daha önce sadece müzikal formlarla dışa vurulmuş deneyimleri görsel olarak temsil etme"ye yönelik *doğal* bir beceriye de sahip olduğunu öne sürecektir.

Natüralizm, Empresyonizm, Çağdaş Sanat ve Toplum

Hauser için natüralist sanat, 19. yüzyılın başlarındaki Fransız toplumunun bir tür Truva atıdır. Yeni biçimi, orta sınıf özlemlerinin bir şifresi olarak ortaya çıkar ve "toplumda mutlak bir denetim sağlama çabasında bu yükselen sınıf için bir tür ders kita-

bı" görevi görür. "Bu sınıf için sanat bir eğlence aracıdır" der Hauser, "ondan şiddetli şoklar beklemez". Örneğin resimde "Ingres'den sonra ortodoks ama kuru bir akademik üslup uygulayan sayısız ressam gelir. ... İstenen şey eğlence, huzur ve sessizliktir. Politik olmayan, 'saf' sanata karşı tutumda da buna karşılık gelen bir değişim vardır." Gelgelelim natüralist romanı orta sınıf değerlerine bağlayan temel özelliği sosyo-eleştirel bir yana sahiptir: Bireyin toplumla ilişkisinin incelenmesi. Hauser, Stendhal ve Balzac'ın yapıtlarıyla, bu incelemenin roman formunun modernliğini gösteren çok önemli bir "sosyolojik" yargıya yol açtığını söyler: "Artık bir karakteri toplumdan soyutlanmış şekilde tasvir etmek ve onun belli bir toplumsal çevrenin dışında gelişmesine izin vermek büsbütün imkânsız görünmektedir. Toplumsal hayatın gerçekleri insan bilincine sızmıştır bir kere ve artık oradan çıkarılması mümkün değildir."

Hauser'e göre Stendhal ve Balzac, 19. yüzyıl ortası Fransası'nın "yeni ve değişen toplumu[nu] tasvir etmeyi kendilerine görev edinirler", "toplumdaki yenilik ve acayiplikleri yansıtma amacı, onları natüralizme götürerek sanatsal hakikat anlayışlarını belirler." Hauser, bu "sanatsal hakikat" talebini, 1848 başarısız devriminden sonraki Fransa'nın siyasi durumuna bağlar. Bu devrimin ardından kentsel endüstriyel kapitalizmin güçleri ve çıkarları ülkeyi sımsıkı avucunda tutmaktadır. Hauser, "Demokratların hayal kırıklığı ve bu olayların yol açtığı genel büyü bozumu" der, "nesnel, realist ve son derece ampirik doğa bilimleri felsefesinde tam ifadesini bulur. Tüm ideallerin ve Ütopyaların başarısızlığından sonra, şimdi temel eğilim, olgulara, yalnızca olgulara bağlı kalmaktır."

Gustave Courbet, bu toplumsal gerçeklik arayışının önemli bir sembolü hâline gelir, der Hauser. "... çünkü sanatı, sıradan insanların hayatını tasvir eder, [o] halka ya da her hâlükârda toplumun daha geniş katmanlarına hitap eder ... inanmış bir demokrat, bir devrimci, zulmün ve aşağılanmanın kurbanıdır." Champfleury, Proudhon, Courbet, Millet, Daumier, Duranty, Murger, Flaubert ya da Goncourtların siyasi ve estetik kanaatleri ne derece karmaşık olursa olsun, natüralizm burjuvazinin imajına ve gü-

cüne düşman olmuştur. Egemen sınıflar, "ön yargısız ve kısıtlamasız yaşamı betimleyen her sanatın kendi içinde devrimci bir eylem olduğu"nu fark etmiştir, der Hauser, Romantik bir dokunuşla. Hauser, "temsilcilerinin tümünün, egemen toplumun temellerini yok etmeye katkıda bulunduğunu" iddia ettiği bu ihtilaf kültürü için "realizm" terimini benimser. Sonra, diğer ülkelerde, özellikle de İngiltere ve Rusya'da üretilen "toplumcu roman"ın değişik biçimlerini inceler. Bu iki örnekte, artık seri üretim tarzındaki "endüstriyel" form, toplumsal radikalizmle bağlantılıdır. Fransa'da olduğu gibi bu ülkelerde de roman, entelijansiyanın reformcu fraksiyonunun bir aracı hâline gelmiştir (Hauser, Eisenstein'ın *Grev*'ini örnek vererek Rusya'da filmin, "fikirlerin ideolojik karakterini" gözler önüne sermede romanın işlevini sürdürdüğünü belirtir. "Kapitalizmin bunalımı ve Marksist tarih felsefesi gibi toplumsal-tarihsel durumlar, bu montaj tekniğinden daha dolaysız bir anlatım yolu bulamaz.").

Ama Fransa'daki natüralizm, 1870'lerde kapitalist topluma yönelik hakaretamiz nihilist eleştirisiyle, "estetizm" ve soyutlanmadan yana olmuştur. "Empresyonizm, ben merkezci estetik kültürün doruk noktasıdır; pratik ve aktif yaşamı reddeden Romantik anlayışın nihai sonucudur" der Hauser. Modernliğin kentsel görüntüsünün veçhelerini röntgenci bir yaklaşımla saplantı hâline getirdiği hâlde, toplumsal yaşamdan kopuk Empresyonist resim "gerçekliğin bir varlık değil, bir oluş, koşul değil, süreç olduğunu" vurgular. Düzeni ve sürekliliği değil, "anın, değişimin ve rastlantısal olanın önceliği"ni tanımlayarak bunun altını çizdiğini söyler. Hauser, bunda hâlâ bir tür "realizm" olduğuna inanır, çünkü bu içsel istikrarsızlık modernliğin karakterinde vardır.[7] Hauser, Empresyonizmin bu anlamda çağın "en ilerici sanatı" olduğunu söyleyerek bunun "evrensel olarak geçerli son 'Avrupa' üslubu, beğeni-

---

7 Bkz. Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* (*Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*) (Cambridge: Polity Press, 1991) ve Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (*Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernlik Deneyimi*) (Londra: Verso, 1991).

de genel bir fikir birliğine dayanan son eğilim" olduğunu ileri sürer. Ama onun çöküşünden hemen sonra, Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Henri Rousseau ve Salvador Dali'nin eserlerinin "büyülü natüralizmi" gelir. Bu sanatçıların eserleri "ikinci bir dünya, ... bu gerçekliği aşan ve onunla bağdaşmayan bir varoluş biçimini temsil eden bir üst dünya" oluşturur. Aynı şekilde "Post-Empresyonist" sanat da Empresyonizmi aşmıştır. Sadece "modern estetik kültürün içinde bulunduğu kritik durumun farkında olmak"-la kalmayıp temel biçimsel çirkinliğiyle "bu kültürün groteskliğini ve sahteliğini ilk vurgulayan" sanat olmuştur.

Sanatçının kendi imgesi, Rönesans'ın tanrısal yaratıcısından şeytani bohem barbara doğru buna benzer bir dönüşüm geçirmiştir. Hauser'e göre, Flaubert, "tüm sanatsal etkinliklerde yıkıcı bir unsur, toplum karşıtı, parçalayıcı bir güç olduğu"nun çoktan farkındadır. "Sanatsal yaşam biçiminin anarşi ve kaosa meyilli olduğu"nu bilir. Sanatçı, "bir ucube, doğanın dışında bir şey"e dönüşmüştür. Sanatta modern Dışa vurumculuk, sanatçının bu yozlaşmış çağda yaşamın yüzeysel görünüşlerinin altındaki temel hakikatler için bir kanal olması gerektiği fikrine dayanır. Sembolizm, bu "maske düşürme" projesinin başka bir adıdır. Şairlerden Rimbaud ve Verlaine, "şiirin tüm sanrılı yorumu"nun baş temsilcileridir. Sanatçı, "duyularını sistematik biçimde normal işlevlerinden uzaklaştırarak, onları doğal durumdan çıkarıp kişiliksizleştirerek kendini buna hazırlamak" zorunda olan bir kâhine dönüşmüştür. "Şeylerdeki gizli anlamları keşfetmek adına [şairin] kendi içindeki doğal insanı aşması" gerekmektedir. Ne var ki bu dip taraması, sanatçıların içinde bulundukları toplumun olduğu kadar, sanatçıların da yozlaşmasını gözler önüne serer. Hauser'e göre Thomas Mann, "tüm problematik, şaibeli ve itibarsız yaşamların, tüm zayıfların, hastalıklı ve yozlaşmışların, tüm maceracı, dolandırıcı ve suçluların, nihayetinde Hitler'in bile sanatçının tinsel akrabaları olduğu"nu gösterdiğinde, bunu "sanata karşı gelmiş geçmiş en korkunç suçlama" hâline getirmişti.

Kitabın sonuna doğru karşımıza çıkan bu dikkat çekici paragrafta, Hauser'in başkalarının görüşlerini mi, yoksa kendi görüşle-

rini mi öne sürdüğünü anlamak zorlaşır. Her hâlükârda ikisi harmanlanmış gibidir ya da en azından belirsiz bir şekilde birbiriyle ilişkili görünür. Yazarımız bir süreliğine estetizmin nihilizmini benimsemiştir; Marksist olduğu iddiasındaki yazarın başka bir öznelciliğidir bu. Sanatçıların bu şekilde şeytanlaştırılmaları, halk için sanatın şeytanlaştırılmasını yansıtır. Hauser, 18. ve 19. yüzyıllarda daha büyük, daha çeşitli bir "okur kitlesi"nin gelişimi konusunda iyimser davranmış olmasına rağmen, yazarın "kitle kültürü"nün yayılmasına ilişkin kaygıları, şimdilerde avangard sanatın kitlesi olan burjuvazinin estet fraksiyonuna yönelik endişelerine benzer. Bu kaygı, Hauser'e göre toplumsal yapısı muallak olan film izleyicisine ilişkin açıklamada doruğa ulaşır:

> Bu sinema izleyicileri kitlesine tam anlamıyla "toplum" denemez, çünkü yalnızca üç aşağı beş yukarı sabit bir hami grubu, belli bir sanat alanında üretimin sürekliliğini bir dereceye kadar garanti edebilen bir topluluk böyle tanımlanabilir. ... Bu insanlar arasındaki tek bağlantı, sinemalara nasıl girdilerse yine öyle amorf hâlde çıkmalarıdır. Yegâne ortak özellikleri, tek bir sınıf ya da kültüre ait olmamalarıdır; heterojen, eklemsiz ve belirsiz bir kitle olarak kalırlar.

Hauser, son paragraflarında, bu kitlelerin eğitilebileceklerini, "estetik yargı kapasitelerini" kullanmak üzere yetiştirilebileceklerini –keza Batı'da "küçük bir azınlığın" sahip olduğu "kültürel tekeli" gevşetmenin tek yolu budur– iddia edecek kadar kimliğinin "Marksist toplumsal reformcu" unsurlarını geri kazansa da, çok önemli bir sırrı, aslına bakarsanız iki sırrı ağzından kaçırıverir. Görünüşe bakılırsa Hauser'in Sovyetler Birliği'ne ya da onun kültür politikalarına pek az inancı vardır. Aynı zamanda, herhangi bir tanım ya da örnek sunmaksızın, "hakiki" ve "ilerici" dediği son derece sınırlı bir sanat anlayışını da savunmak ister.

Öte yandan, Hauser'in beğenisinin geleneksel ve "burjuva" olduğunu, "sanat için sanat" inancına, estetiğin özerkliğine, sanatta ve sanatçılarda büyüklüğün tarif edilemezliğine dayandığını, ka-

bul ettiği bu iki olgunun da sosyolojik analize açık olmadığını başından beri biliyorduk. Hauser için zamanının çağdaş sanatının en iyileri (ki bunlardan pek yok gibidir), en azından Rönesans'a kadar uzandığını iddia ettiği bu gelenekleri sürdürür. 1950'lerin Amerikan Soyut Dışa vurumcu resmi, tasvir ya da anlatı içeriğinden büsbütün yoksun oluşuyla (gerçi bunun önemli istisnaları vardır) onu şaşırtabilirdi, ama yine de onun "büyük sanat" ölçütlerine tam olarak uyardı. Pollock'un Michelangelo, Van Gogh ya da Rimbaud'nunki gibi takıntılı kişiliği de Hauser'in sanatçılar hakkındaki tüm varsayımlarını (özellikle Rimbaud kıyaslamasında aşırı alkol kullanımını) doğrulardı. On beş yıl sonra Hauser'in bazı görüşlerini gözden geçirmesi *gerekebilirdi*, çünkü çağdaş sanat o sıralar başlangıçta ironik ve hemen göze çarpmayan, hatta bazıları tarafından özellikle gerici olarak yorumlanan bir "toplumsal aktivist" bileşeni canlandırmaya başlamıştı.[8] Ne var ki 1970'lerin başında başka birçok akımın yanında feminist, sosyalist, ekolojik ve siyah sanat akımlarının ortaya çıkışı, modern sanatta "ana akım" kabul edilen ne varsa tamamen parçalamıştı.

1970'lerin ortalarına gelindiğinde, Hauser'in 1951'de "modern" sanat üretiminin öznel temeli olduğuna inandığı şeyi, yani "sanat eserinin en değerli unsurlarının, beklenmedik yan ürünlerin sonucu ve hayal mahsulü, kısacası gizemli bir ilham kaynağının armağanı olduğu ve sanatçının kendi yaratıcı gücüyle hareket edebilmek için elinden gelenin en iyisini yaptığı" inancını sürdürmek zor, hatta gülünç hâle gelecekti. 1960'larda ve 1970'lerde çağdaş sanat pratiğinin yeniden siyasallaşması film ya da televizyonun ürettiği ölçekte seyirci kitlesi yaratmamış olsa da (bununla birlikte, örneğin feminist, siyah ve ekolojik sanatın, daha önce sanatla hiç ilgilenmemiş bir kitleyi kazandığı kesinlikle *doğrudur*), Hauser'in modern sanatın "toplumsal evsizliği"ne ilişkin açıklaması da günümüzde yetersiz görünür.

---

8 Bkz. Max Kozloff, "'Pop Culture', Metaphysical Disgust and the New Vulgarians ("'Pop Kültür', Metafizik Tiksinme ve Yeni Görgüsüzler")", *Art International*, 7, Mart 1962, s. 34-36.

Şüphesiz Hauser'in "hakiki, ilerici" sanatın geleceğine ilişkin karamsarlığı, 19. yüzyılın sonlarından beri böyle bir sanatın popüler olmamasından duyduğu huzursuzlukla bağlantılıydı:

> Modern sanat evsiz kalarak tüm pratik işlevini kaybetmeye başladı. ... Edebiyatın aynı anda hem sanat hem de eğlence olarak ikili rolü sona ermektedir. Bundan böyle, aynı eserlerle farklı kültürel seviyelerin gereksinimleri karşılanamaz. ... Yalnızca oldukça küçük bir entelektüel tabaka bu tür eserleri takdir eder. Dolayısıyla bu edebiyat bile, tüm ilerici resim ekolü gibi "atölye sanatı" olarak sınıflandırılabilir: Uzman, sanatçı ve sanat erbaplarına yöneliktir. İlerici sanatçıların çağdaş dünyaya yabancılaşarak halkla ilişki kurmayı reddetmeleri o kadar ileri gider ki, başarısızlığı tamamen doğal bir şey olarak kabul etmekle kalmaz, başarının kendisini sanatsal kalitesizlik emaresi, çağdaşları tarafından yanlış anlaşılmayı ise ölümsüzlüğün ön koşulu sayarlar.

"Sanat için sanat", Rönesans sonrası Avrupa'da geleneksel sanatın artan toplumsal marjinalliğinin kısmen nedeni, kısmen de sonucudur. Üretimin sanayileşmesi, nihayetinde, Hauser'e göre asla "sanat" olarak adlandırılamayacak roman, tasarım, baskı, filmdeki (ve sonrasında televizyondaki) "kitlesel" kültür formları ile estetik açıdan olağanüstü büyüklük üreten, ama siyasal olarak kayıtsız ya da gerici olan Romantik ve Romantizm sonrası avangardların sıkıntılı kariyerleri arasında bir çatallanmaya yol açar. Bu nedenle Hauser, "sanat için sanat"ın, "sanattaki rasyonelleşme, büyü bozumu ve küçülmeyi, ama aynı zamanda yaşamdaki genel makineleşmeye rağmen sanatın bireysel niteliğini ve kendiliğindenliğini koruma girişimi"ni ifade ettiğini gözlemler.

Hauser'in anlatısının en karanlık anlarında bohemlik, avangard sanatın anlamsal fazlalığının yalnızca *toplumsal* karşılığıdır. Başlangıçta "burjuva yaşam tarzına karşı bir protesto gösterisi" olmasına, sanatçılara ve öğrencilere burjuva babalarından farklı yaşamaları için bir yol sunmasına rağmen, bohemliğin kendisi de

"kitleler" gibi bir tür kara deliğe dönüşmüştü. Rimbaud, Verlaine ya da Lautreamont'a bir bakın; bozuk ahlakın, anarşi ve sefaletin kol gezdiği, "serserilerden ve kanun dışılardan oluşan bir topluluk." "Eski bohemler", "rengarenk ve ilginç bir yaşam uğruna" sefaletlerine katlanmışlarsa, yenileri daha ziyade "donuk, köhne ve boğucu bir can sıkıntısının baskısı altında" yaşıyorlardı. "Çoğu hayatlarını kafelerde ve müzik salonlarında, genelev, hastane ya da sokaklarda geçirir" diye haykırır Hauser. "Topluma faydalı olabilecek her şeyi kendi içlerinde yok eder, kendi doğalarında başkalarıyla ortak olan her şeyin kökünü kazımak istercesine kendilerine ve yaşama süreklilik ve kalıcılık katan her şeye öfke duyarlar."

Hauser'in anlatısının merkezindeki paradoks budur ve muhtemelen onu rahatsız eder: 19. yüzyıl sonlarının avangard sanatında gördüğü büyüklük, toplumsal ve siyasal hükümsüzlüğüyle bir arada var olur. Sanatın görece anlaşılmaz hâle gelme eğilimi, "Yüksek" Rönesans kadar erken bir dönemde, sanat hümanistlerin eline geçtiğinde gelişmiş olsa da, diğer düzeylerde "organik olarak" –devlet propagandası ya da ibadet için bir teşvik olarak– faaliyet göstermeye devam etmişti. Ama Rimbaud zamanında sanatın "estetikleştirilmesi" tamamlandı. Hauser'in sözlerine bakılırsa, Balzac'ın öngördüğü bir gelişmeydi bu. Balzac, "[sanatın] yaşama ve topluma yabancılaşmasının sonuçlarını fark etmiş, onu tehdit eden ve İkinci İmparatorluk döneminde korkunç bir gerçeklik hâline gelecek estetizm, nihilizm ve kendi kendini yok etme tehlikesini en eğitimli ve en keskin görüşlü çağdaşlarından bile daha iyi anlamıştır."

Hauser için estetizm, bir tür rahatsızlık, toplumsal bir hastalık ya da deformasyondur; "sanatta tam bir iç melezleme süreci"dir. Muhtemelen, kapitalizmin gerçek toplumu yozlaştırıp insani değeri yok etmesini simgeler. İlişkinin ve anlaşılırlığın reddi, sanatçıların "eserlerini başka sanatçılar için üretmeleri ve sanatın, yani dünyanın *sub specie artis* biçimsel deneyiminin, sanatın gerçek öznesi olması" demektir.

Hauser birçok kez büyük sanat ve estetik kriterlerin özerkliğini savunmuş olsa da, bu inancın modern toplumsal ve siyasal so-

nuçları belli ki son derece rahatsız edicidir. "Estetizm" der Hauser, "Empresyonizm çağında gelişiminin zirvesine ulaşır."

> Hayata karşı edilgen ve tamamen tefekküre dayalı bir tutum, deneyimin gelip geçiciliği ve kayıtsızlığı, hazcı duyumculuk gibi ayırt edici kriterler, artık genel olarak sanatın değerlendirildiği standartlardır. Sanat eseri şimdi sadece kendi başına bir amaç, çekiciliği herhangi bir yabancı ve estetik dışı erek tarafından yok edilmeye müsait kendi kendine yeten bir oyun, yaşamın sunduğu ve kişinin haz almak için kendini özveriyle hazırlaması gereken en güzel hediye olarak kabul edilmektedir. Sanat, bağımsızlığıyla ve alanı dışındaki hiçbir şeyi dikkate almamasıyla, şair ve yazarlara paha biçerken, geçmişin entelektüel kahramanlarının yerini almaya başlayan ve *fin de siècle* idealini temsil eden amatörler için bir yaşam modeline dönüşür.

Hauser, "son büyük Empresyonist ve estetik hazcı" diye adlandırdığı Proust'un romanlarını düşünerek sanat eserinin, "hayattaki hayal kırıklıklarının tek gerçek telafisi, özünde eksik kalmış ve dile getirilmemiş bir varoluşu tamamlayarak gerçekleşmesini sağlayan bir şey"e dönüştüğünü söyler. Hauser, tarih çalışmasını 1975'te yazmaya kalkışmış olsaydı, o sırada takdire değer sayıda sanatçının toplumsal ve siyasal açıdan tekrar hareketlendiği göz önüne alınırsa, muhtemelen "modern" ve "çağdaş" sanat arasında bir ayrım gerekli olacaktı. "Çağdaş"tan farklı olarak, "modern", söz gelimi 1880 ile 1960 yılları arasında üretilmiş sanat ve sanatsal fikirler için tarihsel bir terim hâline gelecekti.[9]

Öte yandan sanatsal değerler ve seçkiyle ilgili genel muhafazakârlığı göz önüne alındığında, Hauser'in 1970'lerdeki sanatın tüm "izmler"ini gelip geçici ve fırsatçı bularak reddetmesi daha olasıdır: En iyi ihtimalle iyi niyetli bir propaganda, ama kesinlikle "sanat değil". Hauser, Sovyetler sponsorluğundaki kültürü bu

---

9 Bkz. Raymond Williams, "When Was Modernism? ("Modernizm Ne Zamandı?")", *New Left Review*, no. 175, Mayıs/Haziran 1989, s. 48-52.

şekilde, üretimi zorunlu kılınmış ya da yönlendirilmiş olabileceğinden değil (zira geçmişteki totaliter rejimlerde de büyük sanatın yaratılmış olduğuna inanır), desteklenen sanat estetik açıdan çirkin olduğu için reddeder. Toplumsal gerçekçilik bir anakronizmdir (kelimesi kelimesine alıntılamak gerekirse, "bugün çağın çok gerisinde"dir). Hauser, "sanat için sanat"ın değerlerinin yaygınlığı ve muhtemelen estetik başarılarının kesinliği hakkında, "komünist kültür politikası mimarlarının son yüz yılın sanatsal gelişmelerinin hakkını vermelerini imkânsız kılar; sanata bakışlarını bu kadar eski moda gösteren şey de bu gelişimi inkâr etmeleridir" der. Hauser, Rus (ve Amerikan) belgesel filmini, fotoğrafı ve "röportaj roman"ı övmesine rağmen, ona göre bunlar "estetik" bir değere sahip değildir. Hatta bunları üretenler bile "ürünlerinin 'sanat eseri' olarak tanımlanmasında ısrar etmemektedirler."

Hauser, sanatla ilgili daha önceki pek çok tartışmada düzenli olarak filme atıfta bulunsa ve filmin modernliğin özel zamansal-uzamsal matrisini hem tasvir etmek hem de somutlaştırmak için dikkate değer bir araç geliştirdiğine inansa da, filmin 20. yüzyıl ortalarındaki kurumsal temellerine ilişkin yargıları en nihayetinde karamsardır. "Repertuvar tiyatrosu, seri gösteri tiyatrosu ve sinema, sanatın demokratikleşmesinde birbirini izleyen aşamaları ve önceden aşağı yukarı her tiyatro formunun özelliği olan eğlendiriciliğin yavaş yavaş kayboluşunu işaret eder" der. "Sinema, bu dünyevileşme yolunda son adımı atar." "Demokratikleşme" ve "dünyevileşme"nin her ikisi de burada kulağa olumsuz gelmektedir, hatta dünyevileşme daha da kötü çınlar. Gerçekten de bu kelime, ifadenin, muhtemelen kutsallık ya da saflık gibi bir şeyin sonunu imler. Hauser'in varsayımı (Ruskin'inki gibi), büyük sanatın uygarlaştırdığı yönündedir, gerçi "Yüksek" Rönesans'tan bu yana sanatın giderek daha az uygarlaştırdığı gözünden kaçmaz. Gelgelelim anlatısının sonunda, kitlelerin estetik deneyim kapasitesini eğitmenin, Batı toplumunun durumunda iyileşmeye yol açabilecek bir gelişimin mümkün olacağını umut etmesinin nedeni, sanattaki bu "uygarlaştırma yeteneği"dir. Hauser'in ele aldığı en çağ-

daş sanat, Dadaizm ve Sürrealizmdir. Ama bu iki akım böyle bir eğitimin parçası olamaz, çünkü ürünleri "yavan ve monoton"dur, "katı ve dar görüşlü"dür; "yalnızca sanatın değerini değil, tüm insanlık hâlini sorgular."

Şüphesiz Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi* boyunca, modern kapitalist toplumun bir eleştirisinin yanı sıra iyimser bir hümanizmi de korur. Oysa daha önceki ciltlerinde her ikisinin de yalnızca hayaletleri vardı: İleri sürdüğü, savunduğu ve tekrar tekrar önerdiği, estetik açıdan tarif edilemezlik kılığına bürünmüş "hayaletler"dir bunlar. Üçüncü ve dördüncü ciltlerde bu hayaletler kısmen kovulur ve Romantik, kentsel, kapitalist kültürün "olguları" olarak ortaya çıkarlar. Hauser görünürde, estetik değerlerini bu olgulara dayandırır. Ama bu olgular taraflı bir biçimde ve titizlikle, yerleşik değerlerin onaylanması olarak seçilmiştir; öznelci değilse de kaçınılmaz olarak özneldir (Her zaman başka olgular ve başka değerler vardır, Hauser bunu sonradan kabul eder.). Kapitalist toplum hakkındaki iğneli açıklaması kesinlikle bu seçim ve değerlerin "tepkisel" dayanağıdır. Balzac ve Baudelaire ile birlikte, sistemin herkesi sürüklediği aşağılanmanın farkına varır:

> Para, erkekleri ve kadınları kendilerine yabancılaştırır, idealleri yok eder, yetenekleri yoldan çıkarır; sanatçı, şair ve akademisyenleri kendilerini satmaya zorlar; dâhileri suçlulara, doğuştan liderleri maceraperest ve kumarbazlara dönüştürür. Para ekonomisinin acımasızlığının en ağır sorumluluğunu üstlenmiş ve bundan en büyük kârı elde eden toplumsal sınıf elbette burjuvazidir. Ama tüm sınıflar, onun serbest bıraktığı vahşi ve hayvani varoluş mücadelesine katılır. Aristokrasi en kanlı kurbanı olmak üzere, diğer tüm sınıflar paylarına düşeni alır.

Modern toplumdaki –kendi toplumundaki– bu "dünyevileşme"ye karşı Hauser, aşkın anlamları ve özerk "değerleri"yle, mantıken herhangi bir topluma ya da herhangi bir sosyolojiye indir-

genmesi mümkün olmayan büyük sanattan yana tavır koyar. Ama bizim bakış açımıza göre, *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nin yayımlanmasından elli yıl sonra, böyle bir sanatın "uygarlaştırdığına" ya da bu konuda yalnızca tek bir uygarlık kavramı ya da pratik örneği olduğuna (veya olması gerektiğine) dair ortada hiçbir kanıt yoktur.[10] Hauser'in "sanat" ve "tarih" tanımı ile örnekleri de benzer şekilde sorgulamaya açıktır. Çalışması belli bir zaman ve mekânın ürünüdür, bu nedenle de birçok yönden değerlidir, ama sanat ve toplumun ne olduklarına ya da gelecekte ne olabileceklerine dair temsillerden yalnızca biridir.

---

10 Anthony Burgess, romanı *A Clockwork Orange*'da (*Otomatik Portakal*) sanatın uygarlaştırma becerisine dair şüpheci bir görüş geliştirdi (Londra: William Heinemann, 1962).

Teşekkürler

Bu önsözü hazırlarken, kendi öz geçmişimin Hauser'in metni ile 1951'den günümüze kadarki sanat tarihine ilişkin açıklamalarıma ne kadar sızmış olduğunu fark ettim. Bu öz geçmişte etkili olmuş iki kişiden bahsetmek ve onlara teşekkür etmek isterim: Eric Fernie, bana sanat tarihçisi olarak aldığım ilk düzgün işi vermeye dünden razıydı. Marcia Pointon ise şuna dikkatimi çeken ilk kişi oldu: Burjuvazi gerçekten de daima yükselişte.

Editör Notu

Dipnotlardaki Latince kısaltmalarla ilgili açıklama: Günümüzde yaygınlığını yitirmiş olan Latince temelli atıf dizgesi, Türkçedeki kısaltmalarla karşılandığında olası karışıklıklara yer vermemesi adına özgün metinde kullanıldığı hâliyle bırakılmıştır.

Ibid. – Latince ibidem'in kısaltmasıdır. "Aynı yerde" (a.y.) anlamında kullanılır. Bir kaynağa atıfta bulunulduktan hemen sonra aynı yazarın aynı yapıtına atıf yapıldığında kullanılır. Sayfa numarası da aynıysa yeniden sayfa numarası belirtilmez.

Op. cit. – Latince opere citato'dan kısaltılmıştır. "Yukarda anılan/adı geçen yapıt" (y.a.g.y.) anlamındadır. Dipnotlar arasına başka kaynaklar girdikten sonra aynı kaynağa yapılan ikinci atıfta kullanılır.

Loc. cit. – Latince loco citato'nun kısaltmasıdır. "Yukarda belirtilen yer" anlamındadır. Loc. cit. kısaltmasında da, araya başka kaynaklar girdikten sonra aynı kaynağa atıfta bulunulur ancak sayfa numarası aynıdır.

Passim. – Bir kitabın belirli bir sayfasına atıfta bulunmak yerine kitabın kendisine atıf yapılıyorsa, baskı yılından sonra bu ifade kullanılır.

ff. – Bir atıfta verilen sayfa numarasından sonra devam eden sayfaların da alıntılamaya dâhil olduğunu gösterir. "Ve devamı" anlamında (v.d.) olarak da yazılır.

BİRİNCİ BÖLÜM
NATÜRALİZM[1] VE EMPRESYONİZM

1
1830 KUŞAĞI

Tarihsel araştırmanın amacı, şimdiki zamanı anlamak ise –başka ne olabilir ki?– o hâlde bu inceleme hedefine yaklaşmaktadır. Artık ilgilendiğimiz şey modern kapitalizm, modern burjuva toplumu, modern natüralist sanat ve edebiyat, kısacası kendi dünyamızdır. Her yerde yeni durumlarla, yeni yaşam biçimleriyle karşılaşır ve geçmişle tüm bağlarımızın koptuğunu hissederiz. Ama herhâlde, uçurum hiçbir yerde edebiyattaki kadar derin değildir. Bizim için sadece tarihî açıdan önem taşıyan eski eserler ile şimdi ortaya çıkan ve günümüzde güncelliğini hâlâ az çok koruyanlar arasındaki sınır, tüm sanat tarihindeki en çarpıcı ayrılığı temsil eder. Sınırın bu yanında, bizim tarafımızda üretilmiş eserler, doğrudan kendi çağımızın sorunlarıyla ilgili, yaşayan, modern edebiyatı oluşturur. Diğer bütün eski eserlerle aramızda aşılmaz bir uçurum vardır. Onları anlamak için özel bir yaklaşım sergilememiz, özel bir çaba sarf etmemiz gereklidir. Onları yorumlamak her zaman yanlış anlama ve tahrif etme tehlikesini içerir. Eski edebi eserleri kendi çağımızın yapıtlarından farklı biçimde okuruz; onlardan tamamen estetik açıdan, yani dolaylı biçimde, tarafsızca, kurmaca olduklarının ve kendi kendimizi aldattığımızın bütünüyle farkın-

1 Sanatçıların gözle görülür dünyayı gördüklerine sadık kalarak betimleme çabasına natüralizm denir. Bu terim Türkçede bir dönem "doğacılık" ya da "doğalcılık" olarak kullanılmış olsa da, "natüralizm" terimi yıllar içinde kanıksandığı için çeviride bu kullanım tercih edilmiştir. Sanat tarihinde bazen "natüralist ve natüralizm" yerine "realist ve realizm" terimleri kullanılır ve bu terimler de sanatçının dünyayı gördüğü şekilde temsil etmesi anlamına gelir. Bununla birlikte Realizm büyük harfle yazıldığında, 19. yüzyıla ait tarihsel sanat akımı anlaşılmalıdır. (ç.n.)

da olarak keyif alırız. Bu, ortalama okurda mevcut olmayan bakış açılarını ve yetenekleri gerektirir. Ama söz konusu eserlerle tarihsel ve estetik olarak ilgili okur bile, kendi çağı, duyguları ve hayattaki hedefleriyle doğrudan ilişkisi olmayan eserler ile tam da bu duygulardan doğmuş olanlar arasında uzlaştırılamaz bir fark olduğunu hisseder ve şu soruya bir cevap arar: İnsan içinde bulunduğu bu çağda nasıl yaşayabilir ve nasıl yaşamalıdır?

19. yüzyıl ya da bu terimden genellikle anladığımız şey, 1830 civarında başlar. Bu yüzyılın temelleri ve ana hatları, yani kök salmış olduğumuz toplumsal düzen, ekonomik sistem, hâlâ varlığını sürdüren antagonizmalar ve çelişkiler, bugün bir bütün olarak kendimizi ifade etmeyi sürdürdüğümüz edebi formlar ancak Temmuz Monarşisi[2] sırasında gelişmiştir. Stendhal ve Balzac'ın romanları, kendi yaşamımızla, kendi hayati sorunlarımızla, önceki nesillerin bilmediği ahlaki zorluk ve çelişkilerle ilgili ilk kitaplardır. Julien Sorel ve Mathilde de la Mole, Lucien de Rubempré ve Rastignac, Batı edebiyatının ilk modern karakterleri, ilk entelektüel çağdaşlarımızdır. İlk kez onlarda içimizi sızlatan bir duyarlılıkla karşılaşır, karakterlerinin betimlenişinde bizim için çağdaş insanın doğasının bir parçası olan psikolojik farklılaşmanın ilk ana hatlarını buluruz. Stendhal'den Proust'a, 1830 kuşağından 1910 kuşağına kadar homojen ve organik bir entelektüel gelişime tanıklık ederiz. Üç kuşak aynı sorunlarla boğuşur; yetmiş, seksen yıl boyunca tarihin akışı değişmeden kalır.

Yüzyılın tüm karakteristik özellikleri, 1830 civarında çoktan fark edilebilir durumdadır. Burjuvazi büyük bir güçtür ve gücünün farkındadır. Aristokrasi, tarihsel olaylar sahnesinden kaybolarak tamamen kendi kabuğuna çekilmiştir. Orta sınıf, kesin ve tartışmasız bir zafer elde etmiştir. Galip tarafın, eski aristokrasinin idari form ve yöntemlerini çoğu zaman değiştirmeden benimsediği, liberal olmayan, hatta büsbütün muhafazakâr bir kapitalist sınıf oluşturduğu doğrudur. Ama yaşam ve düşünce tarzı bakımından

2 Fransa'da 27 Temmuz 1830'da başlayan ve Bourbon Hanedanı'nın yıkılıp liberal bir monarşinin doğduğu süreçten bahsediliyor. (ç.n.)

kesinlikle aristokratik ve gelenekçi olmayan bir sınıftır bu. Şüphesiz Romantizm özünde burjuva bir akımdı ve orta sınıfların özgürleşmesi olmadan imkânsız olurdu. Ama Romantikler genellikle hayli aristokratça bir tutum takınarak okur ve seyirci kitleleri soylu sınıftan geliyormuş gibi davrandılar. 1830'dan sonra böyle gelip geçici hevesler tamamen sona erer ve Romantiklerin aslında orta sınıftan başka büyük bir seyirci kitlesine sahip olmadıkları ortaya çıkar. Ama orta sınıfın özgürleşmesi tamamlanır tamamlanmaz, işçi sınıfının hak mücadelesi başlar. Bu, Temmuz Devrimi ve monarşiden kaynaklanan son derece önemli hareketlerin ikincisidir. O zamana dek proletaryanın sınıf mücadelesi orta sınıfınkiyle iç içeydi ve işçi sınıfı esasen orta sınıfların siyasi özlemleri uğruna savaşıyordu. 1830'dan sonraki gelişmeler işçi sınıfının gözlerini açar ve hak mücadelesinde başka hiçbir sınıfa güvenemeyeceğini gösterir ona. Proletaryanın uyanan sınıf bilinciyle aynı zamanda sosyalist teori de az çok ilk somut biçimine kavuşur. Ayrıca radikalizm ve tutarlılık açısından benzer nitelikteki önceki tüm akımları aşan aktivist bir sanat akımı programı da ortaya çıkar. "L'art pour l'art"[3] ilk bunalımını yaşamaktadır. Bundan böyle yalnızca Klasisistlerin idealizmine karşı değil, aynı zamanda hem "toplumcu" sanatın hem de "burjuva" sanatının faydacılığına karşı da savaşmak zorundadır.

Gelişen sanayileşme ve kapitalizmin mutlak zaferiyle kol kola giden ekonomik rasyonalizm, tarih bilimi ve pozitif bilimler ile onunla bağlantılı genel felsefi bilimciliğin ilerlemesi, ikinci bir başarısız devrim deneyimi ve bunun sonucunda ortaya çıkan siyasal gerçekçilik... Bunların hepsi, Romantizme karşı, sonraki yüzyıllarda tarihe damgasını vuracak büyük mücadelenin önünü açar. Bu mücadelenin hazırlığı ve kurumsallaşması, 1830 kuşağının 19. yüzyılın temellerinin atılmasına bir başka katkısıdır. Stendhal'in "logique" ve "espagnolisme"[4] arasında bocalaması, Balzac'ın orta sınıfla ikircikli ilişkisi, her ikisinde de mevcut rasyonalizm ve irrasyonalizm diyalektiği, mücadelenin zaten tüm hızıyla sürdüğü-

3 Fransızca. "Sanat için sanat." (ç.n.)

4 Logique, Fransızca "mantık" demek. Stendhal, *espagnolisme*'i bireyin itaatsizlik özgürlüğünü ifade etmek için kullanır. (ç.n.)

nü gösterir. Flaubert'in nesli, çatışmayı derinleştirmekle birlikte bu sürecin çoktan başlamış olduğunu fark eder. Temmuz Monarşisi'nin sanatı kısmen burjuvaziye özgüdür, kısmen sosyalisttir; ama genel olarak Romantik değildir. Seyirci kitlesi, Balzac'ın *Peau de Chagrin*'in [Tılsımlı Deri, 1831] önsözünde belirttiği üzere, "İspanya'dan, Doğu'dan ve Walter Scott'ın Fransa tarihinden bıkmıştır" ve Lamartine'in yakındığı gibi, şiir çağı, yani "Romantik" şiir çağı geçmişte kalmıştır.[5] Bu dönemin en özgün eseri ve 19. yüzyılın en önemli sanat formu olan natüralist roman, kurucularının Romantizmine, Stendhal'in Rousseauculuğuna ve Balzac'ın melodramlarına rağmen yeni neslin Romantik olmayan ruhunu yansıtır. Hem ekonomik rasyonalizm hem de sınıf mücadelesi açısından siyasi düşünce, romanı toplumsal gerçekliğin ve sosyopsikolojik mekanizmaların incelenmesine yöneltir. Konu ve bakış açısı, orta sınıfın özlemleriyle tamamen uyumludur ve sonuç, yani natüralist roman, toplumda mutlak bir denetim sağlama çabasında bu yükselen sınıf için bir tür ders kitabı görevi görür. Dönemin yazarları, natüralist romanı halkın sözcülüğünü üstlenmek ve dünyada olup bitenleri ele almak için bir araca dönüştürerek nefret edip küçümsedikleri bir kitlenin beğeni ve ihtiyaçlarına uygun hâle getirirler. İster Saint-Simoncu ister Fourierci olsun ister toplumcu sanata ister "l'art pour l'art"a inansınlar, orta sınıf okurlarını tatmin etmeye çalışırlar. Çünkü proleter bir okur kitlesi yoktur, ki olsa bile varlığı yazarları sadece utandırırdı.

18. yüzyıla kadar yazarlar, okur kitlelerinin sözcülerinden ibarettiler.[6] Hizmetkâr ve memurlar nasıl mal varlıklarının idaresiyle ilgileniyorlarsa, onlar da okurlarının zihinleriyle ilgileniyorlardı. Genel kabul görmüş ahlaki ilke ve beğeni ölçütlerini tanıyıp onayladılar; onları icat etmediler ya da değiştirmediler. Eserlerini açıkça tanımlanmış sınırlı bir kitle için ürettiler ve yeni okurlar kazanmak için hiçbir girişimde bulunmadılar. Bu nedenle gerçek ve ideal

5 HENRI GUILLEMIN: *Le Jocelyn de Lamartine* (1936), s. 59.

6 JEAN-PAUL SARTRE: "Qu'est-ce que la littérature? ("Edebiyat Nedir?")" *Les Temps Modernes*, 1947, II, s. 971 ff.—Ayrıca *Situations* (*Yazınsal Denemeler*), II, 1948 ile karşılaştırınız.

okur kitleleri arasında herhangi bir gerilim yoktu.[7] Yazar ne farklı öznel olasılıklar arasında seçim yapmak zorunda olmanın sıkıntısını, ne de toplumun farklı katmanlarından birini tercih etmek zorunda olmanın ahlaki sorununu deneyimlemişti. Okur kitlesinin iki farklı kampa, sanatın iki rakip eğilime ayrılması ancak 18. yüzyılda gerçekleşti. Bundan böyle her sanatçı, iki karşıt düzen, muhafazakâr aristokrasinin dünyası ile ilerici burjuvazininki arasında durur. Bir yanda eski, geleneksel ve sözde mutlak değerlere sıkı sıkıya bağlı olan bir grup, diğer yanda ise bu değerlerin bile –hatta özellikle bu değerlerin– tarihsel olarak koşullandırılmış olduğunu düşünen, genel iyiye daha uygun ve daha güncel başka değerler olduğu görüşünü temel almış bir grup vardır. Orta sınıf, aristokrat modellerinden vazgeçer. Aristokrasi de kendi ölçütlerinin geçerliliğinden şüphe duymaya başlar; kendi çıkarlarına düşman olan, zararlı bir edebiyatı desteklemek amacıyla kısmen burjuvazinin tarafına geçer. Yazarlar için yepyeni bir durum ortaya çıkar. Muhafazakâr sınıfların, kiliselerin, sarayın ve saray aristokrasisinin hizmetinde çalışmaya devam edenler, kendi yoldaşlarına ihanet ederler. Yükselen burjuvazinin dünya görüşünü temsil edenler ise, birkaç münferit örnek dışında, sembolik yazarların daha önce hiç benimsemedikleri bir işlevi üstlenirler: Ezilen ya da en azından henüz iktidarda olmayan bir sınıf için savaşırlar.[8] Artık bu kitlenin ideolojisi, hazır ve nazır onları beklememektedir; bizzat yazarlar, okurlarının kavramsal sistemine, felsefi kategorilerine ve değer standartlarına katkıda bulunmalıdırlar. Dolayısıyla bundan böyle yalnızca okurlarının sözcüleri değil, aynı zamanda savunucuları ve öğretmenleridirler. Hatta ne Antik Çağ ne de Rönesans şairlerinin sahip oldukları, uzun süredir kayıp olan, din adamlarına özgü saygınlığın bir kısmını yeniden kazanırlar. Okurları da din adamı olan, sıradan halktan kopuk Orta Çağ ruhban sınıfının hiç deneyimlemediği bir prestijdir bu. Restorasyon[9] ve Temmuz Monarşisi sıra-

---

7 Ibid., s. 976.

8 Ibid., s. 981.

9 Birinci Fransız İmparatorluğu'nun yıkılışıyla Temmuz Devrimi arasında Bourbon monarşisinin yeniden kuruluşuna denk gelen dönem. (ç.n.)

sında edebiyatçılar 18. yüzyılda sahip oldukları eşsiz konumu kaybederler; artık okurlarının ne koruyucusu ne de öğretmenidirler. Aksine onların isteksiz, sürekli isyan eden, ama yine de son derece faydalı hizmetkârlarıdır. Bir kez daha, az çok hazır ve önceden belirlenmiş bir ideolojiyi, yani Aydınlanma'dan doğmuş muzaffer orta sınıf liberalizmini yere göğe sığdıramaz, ama birçok yönden onu tahrif ederler. Okur bulmak ve kitaplarını satmak istiyorlarsa, mevcudiyetlerini bu felsefeye dayandırmaya mecburdurlar. Ne var ki tuhaf olan, bunu kendilerini okur kitleleriyle özdeşleştirmeden yapmalarıdır. Aydınlanma yazarları bile edebiyat okurlarından yalnızca bir bölümünün kendilerini desteklediklerine inanıyorlardı. Onlar da düşmanca ve tehlikeli bir dünya tarafından kuşatılmışlardı, ama en azından kendi okurlarıyla aynı cephedeydiler. Romantikler bile hâlâ, evsiz barksızlıklarına rağmen, kendilerini toplumun şu ya da bu katmanıyla ilişkili hissediyor ve her zaman hangi grubu, hangi sınıfı desteklediklerini söyleyebiliyorlardı. Ama Stendhal, okur kitlesinin hangi kesimiyle ilişkili olduğunu düşünebilirdi ki? En iyi ihtimalle "mutlu azınlığa"; yabancılara, yasal haklarından mahrum bırakılanlara, mağluplara. Ya Balzac? Kendini aristokrasiyle mi, burjuvaziyle mi, yoksa proletaryayla mı özdeşleştirmektedir? Yakınlık duyduğu, ama gözünü bile kırpmadan terk ettiği sınıfla mı, yoksa tükenmez enerjisinin farkında olduğu, ama tiksindiği sınıfla mı? Yoksa vebadan korkar gibi korktuğu kitlelerle mi? Burjuvazinin "maîtres de plaisir"i[10] olmayan yazarların gerçek bir kamuoyu yoktur. Başarılı olan Balzac bile, başarısız Stendhal'den daha fazla okura sahip değildi.

Hiçbir şey, 1830 kuşağının edebi açıdan üretken kesimi ile okurlar arasındaki gergin ve uyumsuz ilişkiyi, Stendhal ve Balzac'ta ortaya çıkan yeni tip roman kahramanı kadar keskin bir şekilde yansıtamaz. Rousseau, Chateaubriand ve Byron'ın kahramanlarının hayal kırıklığı ve *Weltschmerz*'i,[11] dünyaya uzaklıkları

10 "Zevk ustaları." "Haz vermede usta" anlamında. (ç.n.)

11 "Dünya acısı" anlamına gelen Almanca kavram. Alman yazar Jean Paul (1763-1825) tarafından 1827 tarihli *Selina* romanında türetilmiştir. Dünyanın yetersizliği ya da kusurlu olmasından kaynaklanan derin bir üzüntüye işaret eder. (ç.n.)

ve yalnızlıkları, ideallerini gerçekleştirmekten vazgeçmeye, toplumu küçümsemeye ve çoğu zaman mevcut norm ve gelenekler karşısında umutsuz bir sinizme dönüşür. Hayal kırıklığını işleyen Romantik roman, umutsuzluğun ve teslimiyetin romanı olur. Tüm trajik ve kahramanca özellikler, kendine güven, kişinin kendi doğasının mükemmeliyetine inancı; uzlaşmaya dünden razı olma, amaçsız bir yaşam ve muğlak bir ölüme teslimiyet eğilimi gösterir. Hayal kırıklığını işleyen Romantik roman, sıradan gerçeklikle savaşan kahramanın yenilgide bile muzaffer olmasına olanak tanıyan trajedi fikrinden hâlâ bir şeyler içeriyordu. Oysa bu kahraman 19. yüzyıl romanında, asıl amacına ulaştığında bile –hatta çoğunlukla tam da o zaman– içten içe yenik düşmüş görünür. Genç Goethe, Chateaubriand ya da Benjamin Constant'ın akıllarındaki tek şey, kahramanlarının kendi kişiliklerinin ve hayattaki amaçlarının *raison d'être*'i[12] hakkında şüphe duymalarına izin vermekti. Modern roman, önce burjuva toplum düzenine zıt düşen kahramanın vicdan azabını yaratıp ondan toplumun gelenek ve göreneklerini en azından oyunun kuralı olarak kabul etmesini ister. Werther, şairin onu takdir etmeyen ve hayal gücünden yoksun dünyaya isyan etme hakkını daha en başında tanıdığı ayrıcalıklı bir şahsiyettir. Wilhelm Meister ise insanın dünyayı olduğu gibi kabul edip ona uyum sağlaması gerektiğinin farkına vararak çıraklık yıllarını sonlandırır. Dış gerçeklik daha da anlamdan yoksun ve daha ruhsuzdur, çünkü daha mekanik ve kendi kendine yeterli hâle gelmiştir. O zamana dek bireyin doğal ortamı ve tek faaliyet alanı olan toplum, onun yüce amaçları açısından tüm önem ve değerini yitirmiştir, ama bireyin topluma uyum sağlaması, toplumun içinde ve onun için yaşaması gerekliliği daha da zorunlu hâle gelmiştir.

Fransız Devrimi ile başlayan toplumun siyasallaşması, Temmuz Monarşisi ile doruğa ulaşır. Liberalizm ile gericilik arasındaki çekişme, Devrim'in kazanımlarını ayrıcalıklı sınıfların çıkarlarıyla uzlaştırma mücadelesi sürmekte ve kamusal yaşamın her

12 Varoluş nedeni. (ç.n.)

alanını kucaklamaktadır. Finans kapital, toprak mülkiyetine galip gelir ve hem feodal aristokrasi hem de Kilise, siyasi yaşama liderlik etmeyi bırakır; bankacılar ve sanayiciler ilerici unsurlara karşı çıkar. Eski siyasal ve toplumsal antagonizma azalmamış, ama konumlar değişmiştir. En şiddetli karşıtlıklar şimdi sanayi kapitalizmi ile küçük burjuvazi ve ücretli işçiler arasındadır. Sınıf mücadelesinin hedefleri açıklığa kavuşturulur ve savaş yöntemleri şiddetini arttırır; sanki her şey yeni bir devrimin kapıda olduğuna işaret etmektedir. Daimî aksiliklere karşın liberalizm ilerleme kaydeder ve yavaş yavaş Batı Avrupa demokrasisi için ortam hazırlanır. Seçim yasası değiştirilir, seçmen sayısı 100.000'den iki buçuk katına çıkarılır. Parlamenter sistemin esasları ve işçi sınıfı koalisyonunun temelleri oluşur. Parlamentoda, seçim reformlarına rağmen, sadece mülk sahibi sınıflar temsil edilmeye devam eder; iktidara gelen liberalizm de yalnız üst-orta sınıf sınırları içinde bir liberalizmi temsil eder. Kısacası Temmuz Monarşisi, bir eklektizm, bir uzlaşma, bir orta yol dönemidir. Başta Louis-Philippe'in ve artık herkesin bazen onaylayarak, bazen alaylı biçimde dediği gibi, tam olarak "doğru" bir orta yol değildir bu. Dışarıdan bakıldığında bir ılımlılık ve hoşgörü dönemidir; ama içeriden çetin bir varoluş mücadelesi, İngiliz örneğine kıyasla ılımlı bir siyasi ilerleme ve ekonomik muhafazakârlık çağıdır. Guizotlar ve Thiersler,[13] anayasal monarşi fikrini över, kralın ülkeyi yönetmesini değil, sadece saltanat sürmesini isterler. Ama orta sınıfın daha geniş katmanlarını "Enrichissez-vous!"[14] sihirli sözleriyle büyülemiş küçük bir hükümet partisinin, parlamenter oligarşinin araçlarıdır. Temmuz Monarşisi, tüm endüstriyel ve ticari teşebbüslerin çiçek açtığı bir zaman, parlak bir refah dönemidir. Kamusal ve özel hayatın tümünde paranın sözü geçmektedir; her şey onun önünde eğilir, her şey ona hizmet eder. Balzac'ın tam olarak –ya da neredeyse tam olarak– tanımladığı üzere, her şey fahişeleşmiştir. Serma-

---

13 François Guizot (1787-1874) Fransız tarihçi ve politikacı; 1848 Devrimi'nden önce Fransız siyasetinin önde gelen şahsiyetlerinden biri. Adolphe Thiers (1797-1877) başka bir tarihçi ve devlet insanı. Fransa'nın ikinci seçilmiş cumhurbaşkanı ve Üçüncü Cumhuriyet'in ilk başkanı. (ç.n.)

14 "Zenginleşiniz!" (ç.n.)

yenin egemenliğinin şimdi başlamadığı doğrudur, ama o zamana dek paraya sahip olmak, bir insanın Fransa'da belli bir konuma gelmesinin yöntemlerinden sadece biriydi; üstelik ne en kibar ne de en etkili yöntemdi. Şimdi ise tüm iktidar, her türlü hak ve yetenek, birdenbire parayla ifade edilmektedir. Anlaşılabilmek için her şeyin bu ortak paydaya indirgenmesi gerekir. Bu bakış açısından, kapitalizmden önceki tarihinin tamamı, yalnızca bir başlangıç gibi görünür. Plütokratik özellikler sergileyenler sadece siyasetçiler ve toplumun üst katmanları, parlamento ve bürokrasi değildir. Fransa'ya bir tek Rothschildler ve Heine'nin dediği gibi diğer "juste-millionaires"[15] hükmetmez, kralın kendisi de kurnaz ve vicdansız bir spekülatördür. Hükümet, on sekiz yıl boyunca, Tocqueville'in dediği üzere, bir tür "ticari şirket" gibi faaliyet gösterir. Kral, parlamento ve yönetim, yağlı lokmaları kendi aralarında paylaşır, bilgi ve ipucu alışverişinde bulunur. Birbirlerine alım satım işlemi ve imtiyaz hediye eder, hisse ve rant, kambiyo senetleri ve ipotekler üzerine spekülasyon yapar. Kapitalist, toplumun liderliğini tekeline alarak daha önce hiç sahip olmadığı bir konum elde eder. O döneme kadar, mülk sahibi insanın bu rolü oynayabilmek için bir tür ideolojik haleye sahip olması gerekiyordu; zengin adam Kilise'nin, kraliyetin ya da sanat ve bilimin hamisi olarak öne çıkmak zorundaydı. Ama şimdi sırf zengin olduğu için en yüksek onura sahip olur. "Bundan sonra bankacılar yönetecek!" Laffitte,[16] Louis-Philippe kral seçildikten sonra bu kehanette bulunur. Ayrıca, 1836'da parlamentoda bir milletvekilinin dediği gibi "Hiçbir toplum aristokrasi olmadan varlığını sürdüremez." "Temmuz Monarşisi'nin aristokratlarının kim olduğunu bilmek ister misiniz? Sanayinin liderleri. Yeni hanedanın temeli onlardır."[17] Ama burjuvazi hâlâ konumu, soyluların isteksizce ve tereddütle verdikleri bir toplumsal saygınlık için savaşmaktadır. Hâlâ "yükselen bir sınıf"tır ve hâlâ "haklarından mahrum bırakılmışlar"ın saldırgan

15 "Adil milyonerler." (ç.n.)

16 Jacques Laffitte (1767-1844) Fransa'nın önde gelen bankacılarından. Restorasyon ve Temmuz Monarşisi döneminde Temsilciler Meclisi üyesi. (ç.n.)

17 S. CHARLETY: "La Monarchie de Juillet ("Temmuz Monarşisi")". E. Lavisse, *Hist. de France contemporaine*'in içinde, V, 1921, s. 178-179.

ruhu ve sağlam öz bilincine sahiptir. Ama zaferden o kadar emindir ki, öz bilinci şimdiden kişisel tatmin ve kendini beğenmişliğe meyletmeye başlamıştır. Vicdanı, kendini kandırmayı seçtiği için kısmen rahattır ve öz güveni sonradan sosyalizmin ifşalarıyla kırılacaktır. Gittikçe daha hoşgörüsüz ve tutucu olarak felsefesini en kötü eksiklikleri, dar görüşlülüğü, sığ rasyonalizmi ve kılık değiştirmiş kâr arayışı üzerine inşa eder. Her türlü gerçek idealizmden şüphelenir ve dünyevi olmayan her şeyi alaya alır. Her türlü uzlaşmazlık ve radikalizmle mücadele eder, "juste-milieu"[18] ruhuna ve karşıtlıkların sağduyuyla gizlenmesine yönelik her türlü muhalefete zulmederek sindirir. Uşaklarını iki yüzlü olmaları için eğitir ve sosyalizmin saldırıları daha tehlikeli hâle geldikçe kendi ideolojisinin yalanlarının ardına daha da umutsuzca sığınır.

Modern kapitalizmin Rönesans'tan bu yana giderek belirginleşen temel eğilimleri, şimdi tüm küstahça ve ödün vermez açıklığıyla, herhangi bir gelenek tarafından törpülenmeksizin ortaya çıkar. Bu eğilimlerin en göze çarpanı, bir ekonomik girişimdeki tüm mekanizmayı her türlü doğrudan insan etkisinden, yani kişisel koşullardan koparma çabasıdır. Ticari teşebbüs, kendi çıkar ve emellerinin peşinden koşan, kendi iç mantığının yasalarına uyan özerk bir organizmaya, onunla temasa geçen herkesi köleleştiren bir tirana dönüşür.[19] İşe mutlak bağlılık; rekabetçi sistem, şirketin refahı ve büyümesi uğruna girişimcinin kendini feda etmesi; başarıya ulaşmada soyut, acımasız ve benmerkezci bir yaklaşım, endişe verici bir saplantıya dönüşür. Sistem, onu sürdürenlerden bağımsızlık kazanarak ilerlemesini hiçbir insani gücün engelleyemediği bir mekanizmaya evrilir. Bu aygıtın kendi kendine işlemesi, modern kapitalizmin tekinsiz yanıdır; ona Balzac'ın çok ürkütücü bir şekilde tanımladığı şeytaniliği verir. Ekonomik başarının araç ve ön koşulları bireyin etki alanından çekildiği ölçüde, güvensizlik duygusu ve despot bir canavarın insafına kalmış olma hissi daha da güçlenir. Ekonomik çıkarlar iç içe geçip birbirine karıştıkça, mücadele daha vahşi ve umutsuz, nihai yıkım da giderek kaçı-

18 "Orta yol." (ç.n.)
19 WERNER SOMBART: *Der moderne Kapitalismus*, III/1, s. 35-38, 82, 657-661.

nılmaz hâle gelir, canavarın binbir yüzü ortaya çıkar. Sonunda insanlar kendilerini dört bir yanda rakipler ve düşmanlarla kuşatılmış bulurlar. Herkes herkesle savaş hâlindedir; herkes bitmek bilmez, evrensel, gerçek bir "topyekûn" savaşın ön saflarındadır.[20] Her türlü mülkiyet, konum ve nüfuz yeni elde edilmiş, ele geçirilmiş olmalı ve günden güne arttırılmalıdır; her şey geçici, güvenilmez ve sallantıda görünür.[21] Genel şüphecilik ve karamsarlık, Balzac'ın dünyasını dolduran ve kapitalist dönem edebiyatının baskın karakteristiği olmaya devam eden boğucu his buradan kaynaklanır.

Louis-Philippe ve finansal aristokrasisi, soylular ve ruhban sınıfından meşrutiyetçilerin yanı sıra, Temmuz Devrimi'ne bağladıkları umutların boşa çıktığı kanaatindeki tüm unsurları kucaklayan güçlü ve geniş çaplı bir muhalefetle karşı karşıyadır. Yani bir yandan vatansever ve Bonapartçı, ama temelde liberal görüşlü küçük burjuvaziye, diğer yandan burjuva cumhuriyetçi ve sosyalistlerden oluşan sol kanada kollarını açmıştır. Bazen bu gruplardan birine, bazen ötekine geçen ilerici entelijansiya da bunlara dâhildir. Dolayısıyla sözde "liberal" hükümet partisi, bir muhalefet ve devrimci çemberinin ortasında kalmışken, halkın ezici çoğunluğu "yurttaş kral" Louis-Philippe'e karşı çıkmaktadır.[22] Radikal eğilimler; demokratik dernek, parti ve hiziplerin oluşumu, grevler, açlık isyanları ve suikast girişimleri, kısacası haklı olarak daimî devrim hâli diye nitelendirilen bir durum şeklinde kendini gösterir ve bu şekilde enerjisini boşaltır. Bu kargaşalar daha önceki devrim ve isyanların devamı değildir. 1831'deki Lyons ayaklanması bile, apolitik yapısından ötürü eski devrimci hareketlerden farklıdır.[23] Sem-

---

20 LOUIS BLANC: *Histoire de dix ans, III* (*On Yıllık Tarih*), 1843, s. 90-92.—WERNER SOMBART: *Die deutsche Volkswirtschaft des 19. Jahrhunderts* (*19. Yüzyılda Alman Ekonomisi*), 7. baskı, 1927, s. 399 ff ile karşılaştırınız.

21 EMIL LEDERER: "Zum sozialpsych. Habitus der Gegenwart ("Günümüzün Sosyo-Psikiyatrik Habitusu Üzerine")". *Archiv fuer Sozialwiss. u. Sozialpolit.*, 1918, vol. 46, s. 122 ff.

22 PAUL LOUIS: *Hist. du socialisme en France de la Révolution à nos jours* (*Devrimden Günümüze Fransa'da Sosyalizmin Tarihi*), 1936, 3. baskı, s. 64, 97.—J. LUCAS-DUBRETON: *La Restauration et la Monarchie de Juillet* (*Restorasyon ve Temmuz Monarşisi*), 1937, s. 160-161.

23 PAUL LOUIS, op. cit., s. 106-107.

bolü olan kırmızı bayrağın ilk kez 1832 yılında ortaya çıktığı kitlesel hareketin başlangıcıdır bu. Değişim, sosyalist düşünceye özgü bir keşifle başlar. Engels'in belirttiği üzere, "Olaylar, serbest rekabetin sonucu olarak, sermaye ve emek çıkarlarının, evrensel uyum ve ulusal refahın özdeşliğine ilişkin burjuva ekonomik doktrininin gerçekliğini gitgide yitirdiğini göstermektedir."[24] Bir teori olarak sosyalizm, bu ekonominin sınıfsal karakterinin tanınmasıyla gelişir. Elbette, Büyük Fransız Devrimi'nde, özellikle Konvansiyon[25] ve Babeuf komplosunda,[26] sosyalist fikir ve eğilimlerle karşılaşırız. Ama kitlesel bir proleter hareket ve buna karşılık gelen bir sınıf bilinci, ancak Sanayi Devrimi zaferinden ve büyük ölçekli, tamamen makineleşmiş fabrikanın doğuşundan sonra söz konusu olabilmiştir. İşçi sınıfı dayanışması ve tüm modern işçi hareketi, bu fabrikalardaki insan ilişkilerinden filizlenmiştir.[27] O zamana dek dağınık olan küçük emek birimlerinin birleşmesiyle meydana gelmiş modern proletarya, ilk kez 19. yüzyılda, sanayileşme tarafından yaratılmıştır. Daha önceki çağlarda buna benzer bir şey bilinmiyordu.[28] Birkaç hayırsever ve Ütopyacının, halkın ekonomik sıkıntılarından yola çıkarak acıları dindirip zenginliği daha adilane dağıtmanın yolunu bulma amacıyla inşa ettiği sosyalist teori, ancak kentlerdeki fabrikaların güçlenmesi ve 1830'dan itibaren kendini gösteren toplumsal mücadelelerle etkili bir silaha dönüşür. Öncelikle, Engels'in "Ütopyadan bilime" gelişim olarak tanımladığı yolu takip eder. Saint-Simon ve Fourier'nin toplumsal eleştirisi zaten sanayileşme deneyimi ve onun yıkıcı etkilerinin kabul

---

24 FRIEDRICH ENGELS: *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* (*Ütopyadan Bilime Sosyalizmin Gelişimi*), 4. baskı, 1891, s. 24

25 Fransız Devrimi'nin bir parlamentosu. 1792'deki büyük ayaklanmadan sonra kurulan, monarşiyi tamamen terk ederek cumhuriyet olarak örgütlenen ilk Fransız hükümeti. (ç.n.)

26 Mayıs 1796'daki Eşitler Komplosu'ndan bahsediliyor. Sosyalizm yanlısı eşitlikçi bir cumhuriyet kurmak isteyen François-Noël Babeuf önderliğinde, Fransız Devrimi sırasında gerçekleşmiş başarısız bir darbeydi. (ç.n.)

27 ROBERT MICHELS: "Psychologie der antikapitalistischen Massenbewegungen ("Kapitalizm Karşıtı Kitle Hareketlerinin Psikolojisi")," *Grundriss der Sozialoekon.*, IX/1, 1926, s. 244-246, 270.

28 W. SOMBART: *Die deutsche Volkswirtsch.* (*Alman Ekonomisi*), s. 471.

edilmesinden doğmuştu. Ama bu düşünürlerin realizmi, bir çıkış yolu bulmak için hâlâ büyük miktar romantizmi ve doğru soruları, akılalmaz girişimlerle harmanlıyordu. Restorasyon'dan sonra, hatta bir dereceye kadar Concordat'nın[29] ardından ortaya çıkıp 1850'den sonra derinleşen dinî eğilimler, bütün reform ve misyonerlik faaliyetinin karakterini belirledi. Saint-Simon'dan Auguste Comte'a kadar sosyalistlerin ve toplumcu filozofların akıllarında Romantik bir hedef dolanır durur: Hepsi Orta Çağ Kilisesi'nin yerine, organik ve sentetik bir biçim olarak yeni bir düzen, yeni bir toplumsal örgütlenme koyup şair ve sanatçıların yardımıyla "yeni bir Hristiyanlık" kurmak istemektedir.

1830-1848 yılları arasında yaşamın gitgide siyasallaşmasıyla birlikte edebiyattaki siyasal eğilim de yoğunlaşır. Bu dönemde, siyasi olmayan hemen hemen hiç eser yoktur; "l'art pour l'art"ın dinginciliğinde[30] bile şüphesiz politik bir dokunuş vardır. Yeni eğilim, en çarpıcı biçimde, siyaset ve edebiyatın artık aynı kişilerce harmanlanması ve bunu meslek edinmiş olanların genellikle aynı toplumsal tabakanın üyeleri olmalarında kendini gösterir. Edebi yetenekler, siyasi kariyerin bariz ön koşulu olarak kabul edilir ve edebi hizmetler çoğu zaman siyasi nüfuzla ödüllendirilir. Temmuz Monarşisi'nin edebiyatçı siyasetçileri ve siyasetçi edebiyatçıları –Guizot, Thiers, Michelet, Thierry, Villemain, Cousin, Jouffroy, Nisard gibi adamlar– 18. yüzyıl "philosophes"unun son torunlarıdır. Sonraki neslin yazarlarının hiçbir siyasi hırsı, politikacılarının hiçbir bir entelektüel etkisi yoktur. Ne var ki Şubat Devrimi'ne kadar siyasi yaşam, dönemin tüm entelektüel gücünü yutar. İmkânsızlıklar nedeniyle siyasi kariyerden men edilmiş yetenekli gençler kendilerini gazeteciliğe adarlar; bu artık edebiyat kariyerinin olağan başlangıcı ve tipik biçimidir. Bir gazeteci ola-

---

29 "Anlaşma." Napolyon'un Katolik Kilisesi ile uzlaşarak 1801'de Vatikan'la imzaladığı anlaşma. Buna göre papa, yeni rejimi tanıyarak Kilise toprakları üzerinde hak iddia etmekten vazgeçer. Karşılığında ruhban sınıfı maaşa bağlanır ve Hristiyanlık karşıtı hükümet politikaları bırakılır. (ç.n.)

30 Dingincilik, bütün arzulardan sıyrılmış olarak direnç göstermeden kendini Tanrı ibadetine vermeyi ve tanrısal ruh dinginliği kazanmayı amaçlayan dünya görüşü. (ç.n.)

rak, kişi yalnızca siyaset dünyası ve gerçek edebiyat dünyası arasında köprü kurmakla kalmaz, gazetecilik sayesinde hatırı sayılır bir nüfuz, gelir ve itibar da elde eder. *Journal des Débats*'nın başeditörü Bertin, rehaveti ve öz güveniyle Temmuz Monarşisi'nin somut örneğidir. O, burjuva edebiyatının ve edebiyatçı burjuvanın vücut bulmuş hâlidir. Ama edebi etkinlik yalnızca Bertin gibi adamlar için salt ticari bir işe dönüşmez, Sainte-Beuve'ün belirttiği gibi, üretimiyle meşgul herkes için bir "endüstri" hâline gelir.[31] Yalnızca reklam ve abone sağlamanın bir aracı olur edebiyat. O dönemde yaşamış birine göre edebiyatın gündelik basınla bağlantısı, buharın endüstriyel amaçlar için kullanılması kadar devrimci bir etkiye sahiptir; edebiyat üretimi, edebiyatın karakterini değiştirir.[32] Bu benzetme abartılı olsa, edebiyatın endüstrileşmesi evrensel bir entelektüel gelişimin yalnızca belirtisi olsa, yani sadece dönemin sanatsal üretiminin genel bir eğilimini yansıtsa da, önemsiz bir yazar ama hayal gücü kuvvetli bir iş insanı olan Émile de Girardin'ın, daha önce Dutacq'in[33] aklına hiç gelmeyen bir fikri benimseyerek 1836'da *La Presse* gazetesini kurması, yine de tarihî bir olay olarak tanımlanmalıdır. Çığır açan yenilik, aboneliği yıllık kırk franga, yani normal fiyatın yarısına sabitleyip zararı ilan ve reklamlardan elde edilen gelirle kapatmayı planlamasıdır. Aynı yıl, Dutacq aynı programla *Siècle*'i kurar ve Paris'teki gazetelerin kalanı bu örneği takip eder. Abone sayısı artar ve on yıl önce 70.000 olan sayı, 1846'da 200.000'e ulaşır. Yeni girişimler, makalelerinin içeriğini geliştirme konusunda editörleri birbirleriyle rekabet etmeye zorlar. Bilhassa reklamlardan elde edilen geliri göz önünde bulundurarak, gazetelerinin cazibesini arttırmak için okurlarına mümkün olduğunca leziz ve çeşitli yemekler sunmak zorundadırlar. Bundan böyle herkes onun gazetesinde kendi zevkine ve ilgi alanına uygun makaleler bulacak, herkesin özel kütüphanesi ve ansiklopedisi olacaktır.

---

31 SAINTE-BEUVE: "De la littérature industrielle ("Endüstriyel Edebiyat Üzerine")," *Revue des Deux Mondes*, 1839. Ayrıca: *Portraits contemporains* (*Çağdaş Portreler*), 1847.

32 JULES CHAMPFLEURY: *Souvenirs et portraits* (*Hediyelik Eşya ve Portreler*), 1872, s. 77.

33 Armand Dutacq (1810-1856) Fransız medya patronu ve yayıncı. (ç.n.)

Gazeteler, uzman katkılarının yanı sıra, özellikle gezi yazıları, skandal öyküleri ve hukuk raporları gibi genel ilgi alanına yönelik makaleler de yayımlar. Ama en büyük cazibeleri, tefrika romanlardır. Aristokrasi ve burjuvazi, kibar sosyete ve entelijansiya, gençler ve yaşlılar, erkekler ve kadınlar, efendiler ve hizmetkârlar... Herkes tefrika roman okur. *Presse*, "feuilletons" dizisini Balzac ve Eugène Sue'nün eserlerini yayımlayarak açar. Balzac, 1837'den 1847'ye kadar her yıl ona yeni bir roman verir ve Eugène Sue yazdıklarını çoğunu ona satar. *Siècle*, *Presse*'in yazarlarına karşı Alexandre Dumas'yı öne sürer. Dumas, *Üç Silahşörler*'iyle muazzam bir başarı yakalayarak gazeteye hatırı sayılır kâr getirir. *Journal des Débats*, popülerliğini özellikle Eugène Sue'nün *Mystères de Paris*'sine [Paris'in Gizemleri] borçludur, ki Eugène Sue de bu romanın yayımlanmasından sonra en çok kazanan ve en çok rağbet gören yazarlardan biri olmuştur. *Constitutionnel* ona *Juif Errant*'ı için 100.000 frank teklif eder ve bundan böyle bu miktar onun standart ücreti kabul edilir. Ama hâlâ en büyük gelire sahip olan yazar Alexandre Dumas'dır. Yılda yaklaşık 200.000 frank kazanır ve *Presse* ile *Constitutionnel*'den 220.000 satır için yıllık toplam 63.000 frank alır. Muazzam talebi karşılamak için, popüler yazarlar artık standart ürünler ortaya çıkarmada onlara paha biçilmez yardımlarda bulunan kiralık kalemlerle güçlerini birleştirirler. Edebiyat fabrikaları kurulur ve romanlar neredeyse mekanik olarak üretilir. Bir mahkeme duruşmasında, Dumas'nın gece gündüz hiç ara vermeden çalışsa bile yazabileceğinden fazlasını kendi adı altında yayımladığı kanıtlanmıştır. Aslında yetmiş üç iş ortağı vardır ve hayli bağımsız çalışmasına izin verdiği August Maquet da bunlara dâhildir. Edebi eser artık kelimenin tam anlamıyla bir "meta" hâline gelir; fiyat tarifesi vardır, modele göre üretilip önceden belirlenmiş bir günde teslim edilir. Kişinin ederini ödediği ticari bir emtiadır; ne kadar verirseniz, o kadar alırsınız. Bay Dumas'ya ya da Bay Sue'ye ödemesi gerekenden ya da ödeyebileceğinden fazlasını ödemek hiçbir editörün aklına gelmez. Dolayısıyla gazetelerdeki tefrika dizileri, yazarlarına günümüzün film yıldızlarına yapılandan daha çok "ekstra ödeme" yap-

mamaktadır. Fiyatları talebe uygundur ve ürettikleri şeyin sanatsal değeriyle hiçbir ilgisi yoktur.

Presse ve *Siècle*, tefrika roman basan ilk günlük gazetelerdir, ama bir romanı tefrika hâlinde yayımlama fikri onlara ait değildir. Fikir, 1829'da kurduğu *Revue de Paris*'de bunu uygulamaya koyan Véron'dan gelir.[34] Buloz, *Revue des Deux Mondes*'da bu fikri ondan alıp Balzac'ın ve diğerlerinin romanlarını bu şekilde yayımlar. Ne var ki "feuilleton" kendi içinde bu süreli yayınlardan daha eskidir; tefrika romana 1800'lü yıllar gibi erken bir tarihte rastlarız. Konsüllük ve Birinci İmparatorluk döneminde basın üzerindeki kısıtlamalar ve sansür nedeniyle çok yetersiz kalan gazeteler, okurlarına bir şeyler sunmak için bir edebiyat eki yayımlarlar. Önceleri bu ekler, toplumun ve sanat dünyasının bir tür tarihçesini temsil eder, ama Restorasyon sırasında gerçek bir edebiyat ekine dönüşür. 1830'dan itibaren ana içerik, hikâyeler ve gezi yazılarıdır; 1840'tan sonra ise sadece roman yayımlanır. İçinde "feuilleton" olan bir gazetenin her nüshasına bir santim vergi koyan İkinci İmparatorluk, kısa sürede tefrika romanı sona erdirir. Türün daha sonra yeniden canlandığı doğrudur, ama 1840'ların edebiyatında bıraktığı derin izlerle karşılaştırıldığında, edebiyatın gelişimi üzerinde daha fazla etkisi olmamıştır.

Tefrika roman, tıpkı melodram ya da vodvil gibi, yakın zamanda oluşmuş karma bir okur kitlesine yöneliktir; çağdaş popüler tiyatroyla aynı biçimsel ilke ve estetik ölçütlere uygundur. Abartılı ve müstehcen, kaba ve eksantrik olana düşkünlük, sunum tarzı üzerinde aynı derecede belirleyici etkiye sahiptir. En popüler konular baştan çıkarma ve zina, şiddet eylemleri ve zulüm etrafında döner. Melodramda olduğu gibi burada da karakterler ve hikâyenin konusu stereotipleşmiş ve belli bir kalıba göre kurgulanmıştır.[35] Öykünün her bölümün sonunda kesilmesi,

---

34 EUGÈNE GILBERT: *Le Roman en France pendant le 19e siècle* (*19. Yüzyıl Fransa'sında Roman*), 1909, s. 209.

35 NORA ATKINSON: *Eugène Sue et le roman-feuilleton* (*Eugène Sue ve Tefrika Roman*), 1929, s. 211.—ALFRED NETTEMENT: *Études critiques sur le feuilleton-roman* (*Tefrika Roman Üzerine Eleştirel Çalışmalar*), 1845, 1, s. 16.

her seferinde bir doruk noktası oluşturma ve okurun bir sonraki bölümü merakla beklemesini sağlama sorunu, yazarı bir tür sahne tekniği benimsemeye teşvik eder. Yazar, oyun yazarından, ayrı sahnelerde kesintili sunum yöntemini devralır. Dramatik gerilimin ustası Alexandre Dumas da tefrika roman tekniğinin parlak bir temsilcisidir; çünkü bir tefrika romanın gelişimi ne kadar dramatik olursa, okurların üstündeki etkisi de o denli güçlü olur. Ama hikâyenin konusunun her gün devam etmesi, ayrı bölümlerin genelde kesin bir plandan yoksun bir şekilde, daha önceden yazılmış olanı değiştirip sonraki bölümlerle uyumlu hâle getirme ihtimali olmaksızın yayımlanması; "dramatik olmayan", epizodik ve doğaçlama bir anlatım tarzıyla, bitmek bilmez bir olay akışıyla ve karakterlerin organik olmayan, genellikle çelişkili tasviriyle sonuçlanır. Tüm "hazırlık" sanatı, zorlama olmayan, görünüşte doğal, istemsiz motivasyon tekniği kaybolmuştur. Olay örgüsündeki ani gelişmeler ile karakterlerin amaçlarındaki değişiklikler çoğu zaman hayli zoraki görünür. Hikâyenin akışında ortaya çıkan ikincil karakterler, yazar onları öyküye zamanında "sokmayı" başaramadığı için, olaylara genellikle çok aniden dâhil olmuş olurlar. Balzac'ın bile okuru önceden hazırlamadan hikâyeye yeni karakter dâhil ettiği olmuştur. Oysa *Chartreuse de Parme*'da [Parma Manastırı] kusur bulduğu şey tam da bu doğaçlama tekniğidir. Ne var ki Stendhal'de dikkatsiz ve gevşek yapı, özünde dramatik olmayan, doğası gereği epizodik ve pikaresk[36] bir anlatı yönteminin sonucudur.[37] Oysa ideali, dramatik forma sahip bir roman olan Balzac'ta bu kusur, onun gazeteci yazı tarzından, kıt kanaat geçinmek zorunda olmasından kaynaklanır. Ne var ki edebiyattaki endüstrileşmenin gazeteciliğin bir sonucu olup olmadığı ve eğlencelik romanın katı ve stereotipleşmiş karakterini bütünüyle tefrika romana borçlu olup olmadığı ucu açık bir soru olarak bırakılmalıdır. Çünkü İmparatorluk ve Restorasyon üslubunun ka-

---

36 16. yüzyılda şövalye romanlarına ve kır yaşamını konu alan romanlara tepki olarak ortaya çıkan; toplumun aşağı tabakalarındaki düzenbaz ama becerikli ve kurnaz bir kahramanın maceralarını işleyen roman türü. (ç.n.)

37 MAURICE BARDÈCHE: *Stendhal romancier* (*Romancı Stendhal*), 1947 ile karşılaştırınız.

nıtladığı üzere, bu formun gelenekselleşme süreci uzun zamandır devam etmekteydi.[38]

Tefrika roman, edebiyatta benzeri görülmemiş bir demokratikleşmeyi ve okur kitlesinin neredeyse hepten aynı seviyeye indirilmesini ifade eder. Hiçbir sanat, toplumsal ve kültürel açıdan bu kadar farklı kesimlerce, böyle oy birliğiyle kabul edilip, bu denli benzer duygularla karşılanmamıştır. Sainte-Beuve bile, *Mystères de Paris*'nin yazarını, Balzac'ta olmayan niteliklerden ötürü över. Sosyalizmin yayılması ve okur kitlesinin büyümesi kol kola gider, ama Eugène Sue'nün demokratik yaklaşımı ve sanatın toplumsal amacına inancı, romanlarının başarısını ancak kısmen açıklayabilir. Aksine, büyük bir burjuva okur kitlesinin gözde yazarının "soylu emekçi"ler hakkında coşkuyla konuştuğunu ve "kapitalizmin acımasızlıkları"na esip gürlediğini duymak tuhaftır. Peşinde koştuğu insani amaç ve yapıtlarında ele aldığı hastalıklı toplumsal bünyedeki yaraların ifşası, olsa olsa ilerici basının, *Globe*, *Démocratie pacifique*, *Revue indépendante*, *Phallange* ve takipçilerinin kendisine gösterdikleri yakınlığı açıklar. Okurlarının çoğu muhtemelen sadece onun sosyalist eğilimleriyle ilgilenmektedir. Ama okur kitlesinin bu kesiminin bile, güncel toplumsal sorunların edebiyatta işlenmesini normal karşıladığına şüphe yoktur. Madam de Staël'in vurguladığı, edebiyatın toplumun yansıması olduğu fikri evrensel kabul görerek Fransız edebiyat eleştirisinin düsturu hâline gelir. 1850'den itibaren edebi bir eseri, güncel siyasi ve toplumsal sorunlarla ilişkisi açısından değerlendirmek oldukça doğaldır ve "l'art pour l'art" akımının ardındaki nispeten küçük grup dışında hiç kimse, sanatın siyasi ideallere tabi olduğunu görmekten rahatsız olmaz. Muhtemelen hiçbir zaman, biçimsel ve faydacı olmaktan bu kadar uzak bir sanat eleştirisinin yapıldığı bir dönem olmamıştı.[39]

---

38 ANDRÉ BRETON: *Le Roman français au 19e siècle* (*19. Yüzyılda Fransız Romanı*), I, 1901, s. 6-7, 73.—MAURICE BARDÈCHE: *Balzac romancier* (*Romancı Balzac*), 1947, s. 2-8, 12-13.

39 CH.-M. DES GRANGES: *La Presse littéraire sous la Restoration* (*Restorasyon Döneminde Edebi Basın*), 1907, s. 22.

1848'e kadar sanat eserlerinin en önemli ve büyük kısmı aktivistlere, 1848'den sonra ise dinginci ekolden sanatçılara aittir. Stendhal'in hayal kırıklığı hâlâ saldırgan, dışa dönük ve anarşistken, Flaubert'in boyun eğişi edilgen, benmerkezci ve nihilisttir. Romantik akım içinde bile, Théophile Gautier ve Gérard de Nerval'in "l'art pour l'art"ı artık önde gelen eğilim değildir. Dünyevi olmayan, mistik ve gizemli eski Romantizm türü ölmüştür. Romantizm varlığını sürdürür, ama dönüştürülüp yeniden yorumlanır. Restorasyon sonunda kendini hissettiren ruhban sınıfı ve meşrutiyet karşıtı eğilim, daha devrimci bir felsefeye evrilir. Romantiklerin çoğu "saf sanat"tan uzaklaşır ve Saint-Simoncular ile Fouriercilerin tarafına geçer.[40] Önde gelen şahsiyetler –Hugo, Lamartine, George Sand– sanatsal bir aktivizm sergileyerek sosyalistlerin talep ettikleri "popüler" sanatın emrine amade olurlar. Halk zafer kazanmıştır ve şimdi sanatta da devrim niteliğindeki değişimi ifade etmek revaçtadır. Sadece George Sand ve Eugène Sue sosyalist olmakla, Lamartine ve Hugo halk konusunda coşkulu davranmakla kalmaz, Scribe, Dumas, Musset, Mérimée ve Balzac gibi yazarlar bile sosyalist fikirlerle flört ederler.[41] Ne var ki bu flört çok geçmeden sona erer, çünkü Temmuz Monarşisi'nin devrimin demokratik ideallerinden uzaklaşıp muhafazakâr burjuvazinin rejimi hâline gelmesi gibi, Romantikler de sosyalizmden uzaklaşarak değiştirilmiş bir biçimde de olsa eski sanat anlayışlarına geri dönerler. Sonunda, sosyalist ideale sadık tek bir yazar bile kalmamıştır ve o an için "popüler sanat" davası kaybedilmiş gibi görünmektedir. Romantik sanat durulur, daha disiplinli ve daha orta sınıfa özgü bir hâle bürünür. Lamartine, Hugo, Vigny ve Musset önderliğinde bir yanda muhafazakâr bir akademik Romantizm, diğer yanda zarif bir salon Romantizmi ortaya çıkar. Eski günlerin fırtınalı ve şiddetli isyanı bastırılır ve burjuvazi, şimdi kısmen akademik kısıtlamalara tabi, görünüş itibarıyla neredeyse "Klasik" olan

---

40 H. J. HUNT: *Le Socialisme et le romantisme en France* (*Fransa'da Sosyalizm ve Romantizm*), 1935, s. 195, 340.

41 Ibid., s. 203-204.—ALBERT CASSAGNE: *Le Théorie de l'art pour l'art en France* (*Fransa'da "Sanat İçin Sanat" Teorileri*), 1906, s. 61-71.

ve kısmen Byron'ın müritlerinin züppeliğiyle [dandyism] kaynaşmış bu yeni Romantizmi coşkuyla karşılar.[42] Sainte-Beuve, Villemain ve Buloz en yüksek otoritelerdir. *Journal des Débats* ve *Revue des Deux Mondes* yeni, Romantizme çalan, ama akademik düşünce yapısındaki burjuva edebiyat dünyasının resmî organlarıdır.[43]

Ne var ki okur kitlesinin bazı kesimlerine göre Romantizm hâlâ fazla vahşi ve despotik görünmektedir. Yerine yeni, gerçekçi ve katı bir burjuva Klasisizmi, sözde "école de bon sens"[44] sanatı ve estetik "juste-milieu" getirilir. Ponsard'ın başarısı, "tragédie classique"in yeniden canlanması ve Rachel[45] dalgası bu yeni ekolün en çarpıcı ifadesidir. "Marazi" abartılar ve aşırı ısınmış ortamdan sonra tekrar temiz hava soluma arzusu vardır. Örnek karakterlere, evrensel olarak anlaşılabilir normal duygu ve tutkulara, bir düzen ve orta yol felsefesine sahip, dengeli ve ölçülü bir edebiyata özlem vardır. Kısacası, Romantizmin tuhaf fikirlerinden, cüretkâr ve eksantrik üslubundan vazgeçmiş bir edebiyat arzulanmaktadır. 1845, *Lucrèce*'in başarı kazandığı, *Burgraves*'in fiyaskoyla sonuçlandığı yıldır. Bu yalnızca Ponsard'ın Hugo karşısındaki zaferini değil, Scribe, Dumas, Ingres ve benzerlerinin Stendhal, Balzac ve Delacroix'ya galip gelişini de ima eder. Orta sınıf, sanattan şiddetli şoklar değil, eğlence beklemekte, şaire bakınca "vates"[46] değil, bir "maître de plaisir" görmektedir. Ingres'den sonra ortodoks ama kuru bir akademik üslup uygulayan sayısız ressam gelir. Ponsard'ın ardından devlet ve belediye tiyatroları için çalışan güvenilir ama önemsiz birçok yazar ortaya çıkar. İstenen şey eğlence, huzur ve sessizliktir. Politik olmayan, "saf" sanata karşı tutumda da buna karşılık gelen bir değişim vardır.

"L'art pour l'art" Romantizmden doğmuştur ve onun özgürlük mücadelesindeki silahlardan birini temsil eder; Romantik es-

---

42 EDMOND ESTÈVE: *Byron et le romantisme franç.* (*Byron ve Fransız Romantizmi*), 1907, s. 228 ile karşılaştırınız.

43 PIERRE MOREAU: *Le Classicisme des romantiques* (*Romantiklerin Klasisizmi*), 1932, s. 242 ff ile karşılaştırınız.

44 "Sağduyu ekolü." (ç.n.)

45 Elisabeth Félix (1821-1858), Matmazel Rachel adıyla bilinen Fransız oyuncu. (ç.n.)

46 Eskiden Kelt ozan, kâhin ve filozoflar için kullanılan terim. (ç.n.)

tetik kuramın sonucu ve bir dereceye kadar toplamıdır. Sırf Klasik kurallara isyan olarak başlamış akım, tüm harici yükümlülüklere karşı bir başkaldırıya, sanatsal olmayan, ahlaki ve entelektüel tüm değerlerden kurtuluşa dönüşmüştür. Gautier için sanatsal özgürlük, orta sınıf kriterlerinden bağımsızlık, onun faydacı ideallerine ilgisizlik ve bu ideallerin gerçekleştirilmesinde iş birliği yapmayı reddetmek demektir. Romantikler için "l'art pour l'art", kendilerini tüm pratik meselelerden soyutladıkları fildişi kulesine dönüşür. Salt tefekküre dayalı bir tutumdan kaynaklanan huzur ve üstünlüğü, hâkim düzenle uzlaşma pahasına elde ederler. 1850'ye kadar orta sınıf, sanatın kendi ideallerini destekleyeceğini umdu, bu nedenle sanatı siyasi propaganda aracı olarak kabul etti. "İnsan sadece şarkı söylemek, inanmak ve sevmek için yaratılmadı... Hayat bir sürgün değil, harekete geçme çağrısıdır..." diye yazar *Globe*, 1825'te.[47] Ne var ki 1830'dan sonra burjuvazi, sanatçıyı şüpheli bularak eski ittifaktansa tarafsızlığı tercih eder. *Revue des Deux Mondes*, artık "sanatçının siyasal ve toplumsal fikirlere sahip olmasının gerekli olmadığı, hatta bunun istenmeyen bir durum olduğu" kanaatindedir. Gustave Planche, Nisard ve Cousin'ın yanı sıra, en yetkili eleştirmenlerin de temsil ettikleri bakış açısıdır bu.[48] Orta sınıf, "l'art pour l'art"ı kendine ait kılar; sanatın ideal doğasını ve sanatçının yüksek ve siyaset üstü statüsünü vurgular. Onu altın bir kafese koyar. Cousin, Kant felsefesindeki özerklik fikrine geri dönerek sanatın "kayıtsızlığı" teorisini yeniden canlandırır. Bu noktada, kapitalizmle birlikte yükselen uzmanlaşma eğiliminin çok faydalı olduğu ortaya çıkar. "L'art pour l'art" aslında kısmen sanayileşmeyle kol kola giden iş bölümünün yansıması, kısmen de sanatın sanayileşmiş ve makineleşmiş yaşam tarafından yutulma tehlikesine karşı siperidir. Bir yandan sanattaki rasyonelleşme, büyü bozumu ve küçülmeyi, ama aynı zamanda yaşamdaki genel makineleşmeye rağmen sanatın bireysel niteliğini ve kendiliğindenliğini koruma girişimini ifade eder.

---

47 CHARLES RÉMUSAT'nın 12 Mart 1825 tarihli yazısından.—Alıntının kaynağı: A. CASSAGNE, op. cit., s. 37.

48 A. CASSAGNE, ibid.

Kuşkusuz "l'art pour l'art" tüm estetiğin en karmaşık sorununu temsil eder. Hiçbir şey, sanatsal bakış açısının düalist, tinsel açıdan bölünmüş doğasını bu kadar keskin bir şekilde yansıtamaz. Sanatın amacı kendinden ibaret midir, yoksa sanat sadece amaca giden yol mudur? Bu soru, yalnızca kişinin içinde bulunduğu belli tarihsel ve toplumsal duruma göre değil, sanatın karmaşık yapısındaki hangi unsura odaklanıldığına göre de farklı şekilde yanıtlanacaktır. Sanat eseri, camın yapısını, şeffaflığını ve rengini hesaba katma zorunluluğu olmaksızın, bakıldığında hayatın görülebildiği bir pencereye benzetilmiştir.[49] Bu benzetmeye göre sanat eseri salt bir gözlem ve bilgi aracı, yani kendi başına hiçbir önemi olmayan ve sadece amaca yönelik araç olarak hizmet eden bir cam levha ya da gözlük camı gibidir. Ama nasıl ki kişi, pencerenin öte yanında görülen manzaraya hiç dikkat etmeksizin pencere camının yapısı üzerine yoğunlaşabiliyorsa, sanat eseri de sırf kendisi için var olan bağımsız bir biçimsel yapı, tutarlı ve kayda değer, kendi içinde eksiksiz ve mükemmel bir varlık olarak düşünülebilir. Buna göre içindeki tüm sınırları aşan yorumlar, tüm "pencereden bakma"lar tinsel tutarlılığının takdir edilmesine engel olur. Sanat yapıtının amacı, sürekli bu iki bakış açısı arasında, eserin ötesindeki tüm gerçeklikten kopuk içkin bir varlık ile yaşam, toplum ve pratik zorunluluk tarafından belirlenen bir işlev arasında gider gelir. Dolaysız estetik deneyimin bakış açısından, özerklik ve kendi kendine yeterlilik sanat eserinin özüdür. Çünkü yalnızca gerçeklikten kopup kendini tamamen o gerçekliğin yerine koyarak, ancak bütünsel ve kendi kendine yeten bir kozmos oluşturarak mükemmel bir yanılsama üretebilir. Ama sanatın içeriği bu yanılsamadan ibaret değildir ve bu yanılsamanın sanatın yarattığı etkide çoğu zaman hiçbir payı yoktur. En büyük sanat eserleri, kendi kendine yeten bir estetik dünyanın aldatıcı yanılsamacılığından vazgeçerek kendinin ötesine işaret eder. Çağının büyük sorunlarıyla doğrudan ilişki içindedir ve hep şu sorulara yanıt arar: İnsan yaşamı nasıl amaç kazanabilir? Bu amaca nasıl dâhil olabiliriz?

---

49 JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *La Deshumanización del Arte* (*Sanatın İnsansızlaştırılması*), 1925, s. 19.

Sanat eserinin en esrarengiz paradoksu, hem kendisi hem de kendinden başka bir şey için var oluyormuş gibi görünmesidir. Sanki somut, tarihsel ve sosyolojik olarak koşullandırılmış bir kitleye hitap eder, ama aynı zamanda o kitle yokmuş gibi davranır. Sahnenin "dördüncü duvarı" bazen en doğal ön kabul, bazen de estetiğin en keyfî kurmacasıdır. Yanılsamanın bir tez, ahlaki bir amaç, pratik bir hedef tarafından yok edilmesi, bir yandan sanattan tam ve katıksız bir haz almayı engeller, bir yandan da izleyicinin ya da okurun tüm varlığını ele geçirir ve esere gerçek katılımını sağlar. Ne var ki bu alternatifin sanatçının esas niyetiyle hiçbir ilgisi yoktur. Siyasi ve ahlaki açıdan en taraflı yapıt bile saf sanat, yani salt bir biçimsel yapı olarak kabul edilebilir, yeter ki bir sanat eseri olsun. Öte yandan her sanatsal ürün, yaratıcısının herhangi bir pratik amaç atfetmediği bir yapıt bile, toplumsal nedenselliğin ifadesi ve aracı olarak kabul edilebilir. Dante'nin aktivizmi, *İlahi Komedya*'nın salt estetik yorumunu dışlamadığı gibi, Flaubert'in biçimciliği de *Madam Bovary* ve *Éducation sentimentale*'in [Duygusal Eğitim] sosyolojik bir açıklamasını dışlamaz.

1830 civarındaki ana sanatsal eğilimler –"toplumcu sanat, "école de bon sens" ve "l'art pour l'art"– karmaşık ve genelde çelişkili şekillerde birbiriyle bağlantılıdır. Saint-Simoncular ve Fourierciler, hem Romantizmle hem de burjuva Klasisizmiyle ilişkilerinde bu çelişkiler tarafından koşullandırılmışlardır. Romantizmi, Kilise ve monarşiye düşkünlüğü, gerçek dışı ve Romanesk görünümü, bencil bireyciliği, ama esasen dinginci "l'art pour l'art" ilkesi nedeniyle reddederler. Öte yandan liberalizmi, sanatsal özgürlük ve kendiliğindenlik ilkesi, Klasik kural ve otoritelere isyanından ötürü Romantizme yakınlık duyarlar. Ama aynı zamanda güçlü bir şekilde Romantizmin natüralist çabalarının çekimine kapıldıklarını hisseder, bu natüralizmde kendi olumlu, onaylayıcı ve açık fikirli eğilimleriyle bir benzeşme görürler. Sosyalizm ile natüralizm arasındaki yakınlık, her şeyden önce, özellikle kariyerinin başlangıcında eserleri çok nazik bir şekilde değerlendirilen Balzac'a yönelik olumlu tutumu açıklar.[50]

50 H. J. HUNT, op. cit., s. 157-158.

Romantizm konusundaki bu çelişkili duygular ile burjuva Klasisizmine dair çelişkili yaklaşım arasında bir bağlantı vardır. Romantik sanatta liberalizmin kabulü, o sırada burjuva sanatındaki Klasik modellere dönüşe karşı çıkılması anlamına gelir. Romantik şiirin, bilhassa Romantik tiyatronun kapris ve aşırılıklarından duyulan hoşnutsuzluk ise Ponsard'ın Klasisizminin kısmen onaylanmasında kendini gösterir.[51] Sosyalistlerin bu kararsızlığına karşılık, bir yanda burjuvazinin akademik Romantizm ile Ponsard'ın dramı arasında ikilemde kaldığını, diğer yanda ise Romantiklerin aktivizm ile "l'art pour l'art" arasında bocaladıklarını görürüz. Bu üçünün karşısına bir de dördüncü ve tarihsel olarak hepsinden daha önemli bir eğilim çıkar: Stendhal ve Balzac'ın natüralizmi. Bu natüralizmin de Romantizmle ilişkisi ikirciklidir. Buradaki muğlaklık, her şeyden önce, birbirini izleyen iki nesil ya da entelektüel eğilim arasında var olan uçuruma tekabül eder. Natüralizm, Romantizmin hem devamı hem de onun çöküşüdür; Stendhal ve Balzac, onun en meşru mirasçıları ve en dişli rakipleridir.

Natüralizm, her zaman aynı doğa fikrini temel alan, homojen ve açık bir sanat anlayışı değildir. Zamanla değişen, daima belli ve dolaysız bir hedefe yönelmiş, hep somut bir görevle ilgili ve hayatı yorumlayışını belli olgularla sınırlayan bir kavramdır. Kişi, natüralist bir temsilin stilize edilmiş bir temsilden sorgusuz sualsiz daha sanatsal olduğunu düşündüğü için değil, gerçeklikte daha çok vurgulamak, ya desteklemek ya da karşı çıkmak istediği bir özellik, bir eğilim keşfettiği için natüralizme inanır. Böyle bir keşif natüralist gözlemin sonucu değildir, aksine natüralizme yönelik ilgi bu keşfin sonucudur. 1830 kuşağı, edebi kariyerine toplum yapısının tamamen değiştiğinin farkına vararak başlar. Bu değişimi kısmen kabul eder, kısmen karşı çıkar, ama her hâlükârda son derece aktivist bir tarzda tepki verir. Natüralist yaklaşımı işte bu aktivizmden türemiştir. Natüralizm, bir bütün olarak gerçekliği, genel olarak "doğa"yı ya da "yaşamı" değil, özelde toplumsal yaşamı, yani bu nesil için bilhassa önem kazanmış gerçeklik alanını hedef alır.

51 Ibid., s. 174.

Stendhal ve Balzac, yeni ve değişen toplumu tasvir etmeyi kendilerine görev edinirler. Toplumdaki yenilik ve acayiplikleri yansıtma amacı, onları natüralizme götürerek sanatsal hakikat anlayışlarını belirler. 1830 kuşağının toplumsal bilinci, toplumsal çıkarların söz konusu olduğu olgulara karşı duyarlılığı, toplumsal değişim ve yeni değer yargılarını hızlı kavrayışı, yazarlarını toplumcu romanın ve modern natüralizmin yaratıcıları kılar.

Romanın tarihi, Orta Çağ şövalye epiğiyle başlar. Bunun genel olarak modern romanla pek ilgisi olmadığı doğrudur. Ama kümülatif yapısı, bir macerayı ve epizodu birbiri ardına dizen anlatı yöntemi, yalnızca Rönesans ve Barok'un pikaresk, kahramanlık ve pastoral romanlarında değil, 19. yüzyılın macera romanında, hatta bir dereceye kadar Proust ve Joyce'un romanlarındaki yaşantı ve deneyim akışının temsilinde bile sürdürülen bir geleneğin kaynağıdır. Bu yapı, tüm Orta Çağ'ın ayırt edici özelliği olan kümülatif forma yönelik genel eğilimden, dramatik çatışmalarla doruğa çıkmayan, trajik olmayan bir fenomen olarak Hristiyan hayat anlayışından ziyade, Orta Çağ şiirinin sesli okunmasından ve Orta Çağ toplumunun yeni malzemeye yönelik naif açlığından doğmuştur. Birçok durağı olan bir yolculuğa benzer. Yayıncılık, yani kitapların doğrudan okunması ve Rönesans'ın yoğunlaşmış sanat anlayışı, Orta Çağ'ın kapsamlı anlatı üslubunun yerini daha derli toplu, daha az epizodik bir sunum yöntemine bırakmasını sağlar. Özünde pikaresk yapısına rağmen *Don Kişot*, salt biçimsel bir bakış açısından bile, abartılı şövalye romanına yönelik bir eleştiridir. Ama romanı oluşturan unsurların birleştirilip sadeleştirilmesiyle sonuçlanan belirleyici değişikliği ilk önce Fransız Klasisizmi gerçekleştirir. *Princesse de Clèves*'in münferit bir örnek olduğu doğrudur, çünkü 17. yüzyılın kahramanlık ve pastoral romanları, hâlâ çığ gibi biriken olaylarıyla Orta Çağ macera öyküleri kategorisine girer. Ama Madam de Lafayette'in başyapıtında, tek tip bir olay örgüsü ve dramatik doruğa sahip aşk romanı ve tek bir çatışmanın psikolojik analizi fikri, gerçekleşmiş ve her an gerçekleşebilecek bir olasılık hâline gelmiştir. Macera romanı artık ikinci sınıf bir edebi türü temsil eder; temsili sanatın sınırları dışında du-

rarak önemsizliğin ve sorumsuzluğun avantajlarından yararlanır. *Grand Cyrus* [Büyük Kiros] ve *Astrée*, saray aristokrasisinin okuduğu başlıca eserlerdir. Ama insanlar onları, deyim yerindeyse kendi kişisel kapasiteleri ölçüsünde okur ve bunları okumak hiç de gurur duymadıkları bir ahlaksızlık ya da en azından zayıflıkmış gibi keyif alırlar. Bossuet, Henriette d'Angleterre'in cenazesinde yaptığı konuşmada, onun moda romanlara ve onların aptal kahramanlarına pek az ilgi göstermesinin övgüye değer olduğunu söyler; bu türün kamuoyunda nasıl değerlendirildiğini göstermek için yeterli bir örnektir bu. Ne var ki aristokrasi, özel eğlenceleri söz konusu olduğunda, kendini Klasisist sanat kurallarının yönlendirmesine izin vermiyor, her zamanki gibi rahat rahat macera ve fantezilerin tadını çıkarıyordu.

18. yüzyıl romanı hâlâ büyük ölçüde, dağınık pikaresk türe aittir. Sadece *Gil Blas* ve *Diable boiteux* [Topal Şeytan] değil, Voltaire'in romanları da, sınırlı boyutlarına rağmen, epizotlar hâlinde inşa edilmiştir. *Gulliver* ve *Robinson*, kümülatif ilkenin somutlaşmış hâlidir. *Manon Lescaut*, *Vie de Marianne* [Marianne'in Yaşamı] ve *Liaisons dangereuses* [Tehlikeli İlişkiler] bile hâlâ eski macera öyküleri ile yavaş yavaş başlıca tür hâline gelip Erken Romantizm edebiyatına egemen olmaya başlayan aşk romanı arasındaki geçiş formlarını temsil eder. *Clarissa Harlowe*, *Nouvelle Héloise* [Yeni Héloise] ve *Werther* ile romanda dramatik ilke zafer kazanır ve Flaubert'in *Madame Bovary* ve Tolstoy'un *Anna Karenina*'sı gibi eserlerde doruk noktasına ulaşacak bir gelişme baş gösterir. İlgi artık hikâyenin psikolojik hareketine odaklanmış durumdadır; harici olaylar ancak ruhsal tepki ürettiği ölçüde dikkate alınır. Romanın psikolojik nitelik kazanması, çağın kültürünün deneyimlemekte olduğu tinselleşme ve öznelleşmenin en çarpıcı kanıtıdır. Gelişimdeki bir sonraki aşamayı ve yüzyılın üslup açısından en önemli edebi formunu temsil eden karakter oluşumu romanı[52] (Bildungsroman), tinselleştirme eğilimine daha da güçlü bir ifade verir. Kahramanın gelişiminin hikâyesi artık bir dünyanın olu-

52 Türkçede "oluşum romanı" olarak da geçer. (ç.n.)

şum hikâyesine dönüşür. Ancak bireysel kültürün en önemli kültür kaynağı hâline geldiği bir çağ, bu roman formunu üretebilirdi ve bu roman, ortak kültürel köklerin en zayıf olduğu Almanya gibi bir ülkede ortaya çıkmak zorundaydı. Her hâlükârda, Goethe'nin *Wilhelm Meister*'i –türün kökenleri daha önceki eserlerde, özellikle Fielding'in *Tom Jones*'u ve Sterne'in *Tristram Shandy*'si gibi çoğunlukla pikaresk karakterlerde bulunsa bile– kelimenin tam anlamıyla ilk *Bildungsroman*'dır.

Roman, 18. yüzyılın önde gelen edebi türü olur, çünkü çağın kültürel sorununa –bireycilik ile toplum arasındaki karşıtlığa– en kapsamlı ve en derin ifadeyi verir. Burjuva toplumunun antagonizmaları başka hiçbir formda bu kadar yoğun hissedilmez, hiçbirinde bireyin mücadele ve yenilgileri bu kadar heyecan verici bir şekilde anlatılmaz. Friedrich Schlegel'in, romanı mükemmel Romantik tür olarak adlandırması boşuna değildi. Romantizm, birey ile dünya, düşler ve gerçek yaşam, şiir ile düzyazı arasındaki çatışmanın en tatmin edici temsilini ve bu çatışmanın tek çözümü olarak gördüğü teslimiyetin en derin ifadesini romanda bulur. *Wilhelm Meister*'da Goethe, Romantik olana taban tabana zıt bir çözüm getirir. Eseri yalnızca 18. yüzyıl roman tarihinin doruk noktası, türün en sembolik yaratımları olan *Rouge et Noir* [Kırmızı ve Siyah], *Illusions perdues* [Kayıp Yanılsamalar], *Éducation sentimentale* ve *Grüne Heinrich*'in doğrudan ya da dolaylı olarak türedikleri prototip değil, aynı zamanda bir yaşam biçimi olarak Romantizmin ilk önemli eleştirisidir. Goethe burada, Romantizmin gerçeklikten uzaklaşmasının bütünüyle verimsiz olduğuna işaret eder, ki yapıtın gerçek mesajı da budur. Kişinin ancak dünyayla tinsel bir bağ kurduğu takdirde ona hakkını verebileceğini ve onu içeriden düzeltebileceğini vurgular. O, iç ve dış dünya, tinsel benlik ile geleneksel gerçeklik arasındaki uyuşmazlığı hiçbir şekilde gizlemez, allayıp pullamaz. Aksine, Romantizme özgü dünyayı hor görmenin gerçek sorundan kaçmak olduğunu kabul ederek bunun doğruluğunu kanıtlar.[53] Goethe'nin insanın dünyayla ilgilenmesi

---

53 GEORG LUKÁCS: *Goethe und seine Zeit* (*Goethe ve Zamanı*), 1947, s. 39-40.

ve dünyanın kurallarına göre yaşaması gerektiğine yönelik talebi, sonraki yılların burjuva edebiyatı tarafından önemsizleştirilerek dünyayla koşulsuz şartsız iş birliği çağrısına dönüştü. Bireyin verili duruma tümüyle olmasa da karşı koymadan uyum sağlayabilmesi, ayrım gözetmeyen bir hoşgörü ve faydacı bir sekülarizm ruhuna evrildi. Goethe'nin bu gelişimde yalnızca, antitezlerin kolaylıkla uzlaştırılmasının imkânsızlığını algılamadığı ve uçarı iyimserliği kendini istemsizce burjuvazinin yatıştırma politikasının bir ideolojisi olarak sunduğu ölçüde payı vardı. Stendhal ve Balzac, hâkim gerilimleri çok daha net görüp durumu Goethe'den daha gerçekçi değerlendirdiler. İçgörülerini kayıt altına aldıkları toplumcu roman, yalnızca düş kırıklığını işleyen Romantik romanın değil, Goethe'nin *Bildungsroman*'ının da ötesine geçen bir adımdı. Yaklaşımlarında hem dünyaya yönelik Romantik küçümseme hem de Goethe'nin Romantizm eleştirisi bastırılmıştı. Karamsarlıkları, toplumsal sorunu çözme olasılığına ilişkin yanılsamalardan hayli arınmış bir toplumsal analizden kaynaklanıyordu.

Stendhal ve Balzac'ın mevcut durumu betimledikleri gerçekçilikleri ile toplumu harekete geçiren diyalektik anlayışlarının yaşadıkları dönemde eşi benzeri yoktu, ama toplumcu roman fikri herkesin aklındaydı. "Kibar sosyete sahneleri" ya da "özel hayattan sahneler" gibi alt başlıklarla Balzac'tan çok önce de karşılaşılır.[54] "Birçok genç, olayları tıpkı taşrada olduğu gibi anlatıyor... Bundan ahım şahım bir sanat değil, ama birçok hakikat ortaya çıkıyor," diye yazar Stendhal, zamanının toplumcu romanına atıfta bulunarak.[55] Kehanetler ve çeşitli denemeler uzun zamandır her yerde görülmekteydi, ama toplumcu roman ancak Stendhal ve Balzac ile *modern romana* dönüşür. Artık bir karakteri toplumdan soyutlanmış şekilde tasvir etmek ve onun belli bir toplumsal çevrenin dışında gelişmesine izin vermek büsbütün imkânsız görünmektedir. Toplumsal hayatın gerçekleri insan bilincine sızmıştır bir kere ve artık oradan çıkarılması mümkün değildir. 19. yüzyılın en büyük edebi eserleri, Stendhal, Balzac, Flaubert, Dic-

---

54 M. BARDÈCHE: *Balzac romancier* (*Romancı Balzac*), s. 3, 7.
55 Alıntının kaynağı JULES MARSAN: *Stendhal* (1932), s. 141.

kens, Tolstoy ve Dostoyevski'nin yapıtları hangi kategoriye girerse girsin toplumcu romanlardır. Karakterlerin toplumsal tasvirleri, gerçekliklerinin ve güvenilirliklerinin ölçütü olur. Yaşamlarındaki toplumsal sorunlar onları yeni natüralist romana uygun özneler hâline getirir. 1830 kuşağı yazarlarının romanda keşfettikleri ve Marx gibi bir düşünürün Balzac'ın eserlerinde en çok ilgisini çeken şey, bu sosyolojik insan anlayışıdır.

Stendhal ve Balzac, kendi çağlarının toplumunun sert ve çoğu zaman art niyetli eleştirmenleridir; ama biri liberal, diğeri muhafazakâr bakış açısıyla eleştirir. Gerici görüşlerine rağmen Balzac daha ilerici bir sanatçıdır; orta sınıf toplum yapısını daha net görür ve bu toplumda geçerli olan eğilimleri, siyasi açıdan daha radikal, ama duygu ve düşüncelerinde daha çelişkili olan Stendhal'den daha nesnel tanımlar. Bütün sanat tarihinde, bir sanatçının ilerleme uğruna verdiği hizmetin, onun kişisel kanaatine ve yakınlık duyduğu şeylere değil, toplumsal gerçekliğin sorun ve çelişkilerini tasvir etme gücüne bağlı olduğunu açıkça ortaya koyan muhtemelen bir örnek daha yoktur. Stendhal, çağını, çoktan modası geçmiş 18. yüzyıl kavramlarına göre değerlendirerek kapitalizmin tarihsel önemini ıskalar. Balzac'ın bu kavramları bile fazlasıyla ilerici bulduğu doğrudur. Ama romanlarında toplumu devrim öncesi koşullara ve fikirlere dönüşü kesinlikle hayal edilemez gösterecek şekilde tasvir etmekten de kendini alamaz. Stendhal, Aydınlanma kültürünü, Diderot, Helvétius ve Holbach'ın entelektüel dünyasını örnek kabul edip bunların ölümsüz olduğunu düşünür. Aydınlanma'nın çöküşünü geçici bir fenomen olarak görür ve bir sanatçı olarak eski saygınlığını kazandığı gün, bunun tekrar canlanacağını öne sürer. Balzac ise eski kültürün yıkıldığını anlamıştır. Aristokrasinin bu sürece destek olduğunu kabul eder ve bunu başlı başına kapitalizmin karşı konulmaz ilerleyişinin bir işareti olarak değerlendirir. Stendhal'in bakış açısı özünde politiktir ve toplumu betimlerken dikkatini "devlet mekanizması" üzerinde yoğunlaştırır.[56] Öte yandan Balzac, toplumsal ya-

56 M. BARDÈCHE: *Stendhal romancier* (*Romancı Stendhal*), s. 424.

pıyı ekonomiye dayandırarak bir dereceye kadar tarihsel materyalizm doktrinlerini öngörür. Siyasi formların olduğu kadar, bilim, sanat ve ahlak biçimlerinin de maddi gerçekliğin işlevleri olduğunun, bireyciliği ve rasyonalizmiyle burjuva kültürünün köklerinin kapitalizmin ekonomik yapısında yattığının tamamen farkındadır. Feodal koşulların onun idealine burjuva-kapitalist koşullardan daha uygun olması, bu anlayışın verimliliğini hiçbir şekilde etkilemez. Eski monarşiye, Katolik Kilisesi'ne ve aristokrat topluma duyduğu coşkuya rağmen, bu dünya görüşünün realizmi ve materyalizmi, feodalizmin son kalıntılarını süpüren entelektüel maya görevi görür.

Stendhal'in romanları siyasi vakayinamelerdir: *Rouge et Noir*, Restorasyon sırasında Fransız toplumunun hikâyesi, *Chartreuse de Parme*, Kutsal İttifak yönetimi altındaki Avrupa'nın bir resmi, *Lucien Leuwen*, Temmuz Monarşisi'nin sosyolojik-tarihsel analizidir. Tarihsel ve siyasi arka planı olan romanlar elbette daha önceki dönemlerde de vardı, ama kendi çağının siyasi sistemini bir romanın asıl konusu hâline getirmek Stendhal'den önce kimsenin asla aklına gelmezdi. Ondan önce hiç kimse tarihsel anın bu kadar bilincinde olmamış, tarihin tamamen bu tür anlardan oluşup kuşakların daimî bir vakayinamesini oluşturduğunu onun kadar güçlü hissetmemişti. Stendhal, kendi çağını, yerine getirilmemiş vaat ve beklentiler, kullanılmamış enerji ve hayal kırıklığına uğramış yetenekler zamanı olarak deneyimler. Bunu, sonradan görme orta sınıfın komplocu aristokrasi kadar acınası bir rol oynadığı berbat bir trajikomedi, ister aşırılıkçı ister liberal olarak adlandırılsın tüm oyuncuların birer entrikacı olduğu acımasız bir siyasi dram olarak deneyimler. Herkesin yalan söylediği ve iki yüzlüce davrandığı böyle bir dünyada, başarıya götürdüğü sürece her yol mübah değil midir, diye sorar kendine. Asıl mesele aldatılmış olmamak, yani diğerlerinden daha iyi yalan söylemek ve taklit etmektir. Stendhal'in bütün büyük romanları, iki yüzlülük sorunu, insanlarla nasıl başa çıkılacağı ve dünyaya nasıl hükmedileceğinin sırrı etrafında döner. Hepsi siyasal gerçekçilik ders kitaplarından ve politik amora-

lizm[57] eğitim kurslarından fırlamış gibidir. Stendhal eleştirisinde Balzac, *Chartreuse de Parme*'ın yeni bir *Principe* [Prens] olduğu yorumunu yapar. Ona göre Machiavelli, 19. yüzyıl İtalya'sında yaşasaydı, yine aynen böyle yazardı. Julien Sorel'in Makyavelist mottosu, "Qui veut les fins veut les moyens",[58] burada Balzac'ın defalarca kullandığı klasik formülasyonu kazanır; yani kişi dünyaya dâhil olup oyunda yer almak istiyorsa, oyununun kurallarını kabul etmelidir.

Stendhal'e göre yeni toplum, her şeyden önce yönetim biçimleri, iktidarın değişimi ve sınıfların siyasal önemindeki değişimle eskisinden ayrılır. Ona göre kapitalist sistem, siyasi yeniden yapılanmanın sonucudur. Fransız toplumunu, orta sınıfın ekonomik üstünlüğü çoktan elde ettiği, ama yine de toplumsal konumu için savaşmak zorunda olduğu bir gelişim aşamasında görür. Stendhal, bu mücadeleyi öznel ve kişisel bir bakış açısıyla, kendini yükselen entelijansiyaya sunduğu şekilde tasvir eder. Julien Sorel'in evsizliği tüm eserinin leitmotifidir. Bu, diğer romanlarında, özellikle *Chartreuse de Parme* ve *Lucien Leuwen*'de de değiştirip yumuşattığı temadır. Onun için toplumsal sorun, aldıkları eğitim sayesinde alt sınıflardan yükselerek köklerinden kopmuş, devrim döneminin sonunda kendilerini beş parasız ve bağlantısız bulan, bir yandan Devrim'in fırsatlarına, diğer yandan Napolyon'un talihine kanarak yetenekleri ve hırsları doğrultusunda toplumda rol oynamak isteyen bu hırslı gençlerin kaderinde yatmaktadır. Ama bu gençler tüm iktidar, nüfuz ve önemli makamları eski soyluların ve finans zengini yeni aristokrasinin kaptığını, her yerde büyük beceri ve zekanın yerini vasatlığın aldığını keşfederler. Herkesin kendi kaderinin mimarı olduğunu söyleyen Devrim ilkesi, *ancien régime*'e[59] kesinlikle yabancı ama zamanın devrimci gençliğine faz-

---

57 Ahlak kurallarına karşı çıkan öğreti. İnsanın doğal bir varlık olduğunu ve ahlaki davranışlarının yanında ahlak dışı davranışlarının da olabileceğini, bu sebeple toplumda bir ahlak kuralları sistemi oluşturmanın gereksiz ve anlamsız olduğunu savunur. (ç.n.)

58 "Minareyi çalan kılıfını hazırlar." "Sonuca varmak isteyen, sonuca giden yolu da bulur" anlamında. (ç.n.)

59 15. yüzyıl sonlarından Fransız Devrimi'ne kadarki toplumsal ve siyasal sistem. (ç.n.)

lasıyla tanıdık gelen bu fikir, geçerliliğini yitirmiştir. Yirmi yıl önce Julien Sorel'in kaderi hayli farklı olurdu; yirmi beşinde albay, otuz beşinde generallik mertebesine yükselirdi; bize tekrar tekrar söylenen budur. Çok geç ya da çok erken doğmuştur; tıpkı farklı sınıflar arasında kaldığı gibi, farklı çağlar arasında durmaktadır. Nereye aittir, aslında kimin tarafındadır? O eski tanıdık sorudur bu; sürekli gündeme gelen Romantik sorundur ve her zamanki gibi yine çözümsüz kalmıştır. Stendhal'in siyasi fikirlerinin Romantik kaynağı, muhtemelen en açık şekilde, kahramanının başarı ve toplumsal konum talebini yalnızca yetenek, zekâ ve enerji ayrıcalığına dayandırmasında ortaya çıkar. Restorasyon eleştirisinde ve Devrim'i savunduğu yazısında, argümanını gerçek yaşama gücü ve enerjisinin yalnızca halkta bulunabileceği inancı üzerine inşa eder. *Rouge et Noir*'da motif olarak kullandığı, ilahiyat öğrencisi Berthet tarafından işlenen korkunç cinayetin koşullarını, bundan böyle büyük adamların güçlü alt sınıflardan çıkacağının kanıtı olarak görür. Hâlâ gerçek tutkular besleyebilen bir sınıftır bu ve ona göre sadece Berthet değil, Napolyon da bu sınıftandır.

Böylece bilinçli sınıf mücadelesi şimdi tam anlamıyla edebiyata girmiştir. Toplumun çeşitli katmanları arasındaki çatışma, elbette daha önceki çağlarda büyük yazarlar tarafından anlatılmıştı. Bu büyük yazarlar, yaşama sadık kalabilmek adına, toplumsal gerçeklik tasvirini hep göz önünde bulundurmuşlardı. Ama mücadelenin gerçek anlamı ne edebi karakterler ne de yaratıcıları tarafından fark edilmişti. Eski edebiyatta bile köle, serf ve köylü, genellikle komik figürler olarak nispeten daha sık görünürdü. Pleb, yalnızca toplumdaki miskin unsurun temsilcisi olarak değil, örneğin Marivaux'nun *Paysan parvenu*'sünde [Sonradan Görme Köylü] olduğu gibi, sonradan görme olarak da tasvir edilmişti. Alt sınıfların, yani burjuvazinin orta kesiminin altında kalan sınıfların bir temsilcisi olarak betimlenmiş, hiçbir zaman haklarından mahrum edilmiş bir sınıfın öncüsü olarak öne çıkmamıştı. Julien Sorel, pleb kökenlerinin daima farkında olan ve her başarıyı egemen sınıfa karşı bir zafer, her yenilgiyi bir aşağılama olarak gören ilk roman kahramanıdır. Gerçekten sevdiği tek kadın olan

Madam de Rênal'i bile servetinden ötürü affedemez. Karşısında sonsuza dek tetikte durması gereken sınıftandır o. Mathilde de la Mole ile olan ilişkisinde sınıf çatışması artık cinsiyetler arasındaki çatışmadan ayırt edilemez. Boynu baltanın altındayken yargıçlarına verdiği söylev, sınıf savaşının ilanından, düşmana meydan okumadan başka bir şey değildir: "Beyler" der, "Beyler, ben sizin sınıfınızdan olmak şerefine eremedim; ben sizin karşınızda, kaderime isyan etmiş bir köylüyüm... Ama şimdi karşılarında bulunduğum kimseler, suçum bu kadar büyük olmasa da yine yaşıma bakıp acımaz, beni cezalandırırlardı. Aşağı bir sınıftan gelip yoksullukla az çok ezilmiş olmalarına rağmen yine iyi bir terbiye görmek mutluluğuna ererek (...) zengin kimselerin övünerek yüksek sosyete dedikleri yere girebilmiş gençleri benim şahsımda cezalandırmak, cesaretlerini kırmak isterlerdi..." Yine de yazar, yalnızca –hatta belki de öncelikli olarak– sınıf mücadelesiyle ilgilenmez. Sadece yoksullara ve haklarından mahrum bırakılmışlara değil, toplumun son derece yetenekli ve duyarlı üvey çocuklarına, kalpsiz ve hayal gücünden yoksun yönetici sınıfın kurbanlarına da yakınlık bahşeder. Bu nedenle, köylünün oğlu Julien Sorel, asırlık aristokrat bir ailenin soyundan gelen Fabrizio del Dongo ve milyonluk bir servetin varisi Lucien Leuwen, bu bayağı ve sıkıcı dünyada yabancılık ve evsizlik hissini paylaşan müttefikler, omuz omuza savaşan askerler ve acı çeken yoldaşlardır. Restorasyon, uyumun başarıya giden tek yol olduğu ve kökeni ne olursa olsun kimsenin artık rahat nefes alamayacağı ve özgürce hareket edemeyeceği koşullar yaratmıştır.

Ne var ki Stendhal'in kahramanlarının ortak kaderi, yeni tip kahramanın sosyolojik kaynağının sınıf mücadelesi olduğu ve Fabrizio ile Lucien'in Julien'in ideolojik suretlerinden, "kızgın pleb" türünün, "toplumun tamamına savaş açmış talihsizler"in çeşitlemelerinden ibaret olduğu gerçeğini değiştirmez. Gericiliğin tehdit ettiği bir orta sınıfın ve Stendhal'in de mensubu olduğu edilgenliğe mahkûm edilmiş entelijansiyanın varlığı olmaksızın, Fabrizio del Dongo figürü de en az Julien Sorel kadar gerçek dışı olurdu. İmparatorluk ordusunda memur olan Henri Beyle, 1815'te ya-

rım maaşlı bir işe yerleştirilir; yıllarca yeni bir pozisyon için başvuruda bulunur, ama kütüphaneci olarak bile iş bulamaz. Fransa'dan ve herhangi bir kariyer olasılığından çok uzaklarda, gönüllü sürgünde ve hayatı altüst olmuş biri olarak yaşar. Gericilikten nefret eder, ama ne zaman özgürlükten bahsetse, yalnız kendini, hep kendi "mutluluğun peşinden koşma" hakkını düşünür. Bireyin mutluluğu, tamamen Epikürosçu anlamda bir mutluluk, ona göre tüm siyasi çabaların amacıdır. Liberalizmi gerçek bir demokrasi anlayışının değil, kişisel kaderinin, eğitiminin, çocukluk deneyimlerinden gelen toplum düşmanlığının, hayattaki başarısızlığının sonucudur. O, kısmen Oidipus kompleksinin kurbanı, kısmen de 18. yüzyıl "philosophes"unun sadık bir müridi olarak ona Aydınlanma ruhunu aktarmış büyükbabasının talebesi, bir "enfant de gauche"[60]tur.[61] Başarısızlıkları, içindeki bu ateşi canlı tutar, onu bir asiye dönüştürür. Ama duygusal açıdan bir bireyci ve aristokrattır, her türlü sürü içgüdüsüne yabancıdır. Romantizme özgü kahraman tapınımı, güçlü, yetenekli ve sıra dışı kişiliği yüceltmesi, "mutlu azınlık" anlayışı, avam olan her şeye marazi nefreti, estetizmi ve züppeliği, aşırı duyarlı ve kendini beğenmiş aristokratik bir beğeninin yansımasıdır. Cumhuriyetten korkar, kitlelerle muhatap olmayı reddeder, konforu ve lüksü sever. Entelektüele kaygısız bir varoluş sağlayan anayasal monarşiyi ideal siyasi form olarak kabul eder. Kültürlü salonları, boş zamanı ve eğlenceli bir yaşamı, iyi yetiştirilmiş, uçarı ve zeki insanları sever. Cumhuriyet ve demokrasinin hayatı yoksullaştırıp karartacağından, kaba saba ve kültürsüz kitlelerin, yaşamın güzelliklerinden alınan sofistike hazlarıyla rafine ve kültürlü topluma galip gelmesinden korkar. "Halkı seviyorum ve zalimlerden nefret ediyorum," diyordu Stendhal, "ama halkla iç içe yaşamak zorunda olmak bana göre hep bir işkencedir."

Stendhal, Julien Sorel'e duyduğu yakınlığa rağmen, ona son derece eleştirel bir gözle bakar. Genç isyankârın dehasına ve saflığı-

60 "Terk edilmiş çocuk." (ç.n.)

61 ALBERT THIBAUDET: *Stendhal*, 1931.—HENRI MARTINEAU: *L'Oeuvre de Stendhal* (*Stendhal'in Eserleri*), 1945, s. 198.

na hayran olduğu hâlde, pleb kökenli mizacıyla ilgili çekinceleri gözden kaçırmamıza izin vermez. Sorel'in küskünlüğünü anlar, topluma yönelik horgörüsünü paylaşır, vicdansız iki yüzlülüğünü ve çevresindeki insanlarla iş birliği yapmayı reddetmesini onaylar. Ama hiç anlamadığı ve onaylamadığı bir şey varsa, o da aşağılık kompleksi ve küskünlüğün zulmettiği plebin "folle méfiance"ı,[62] aşağılandığına dair hastalıklı şüphesi, aciz ve basiretsiz kindarlığı, insanı çirkinleştiren korkunç kıskançlığıdır. Mathilde'in ilanı aşkını içeren mektuptan sonra Julien'ın duygularının tasviri, Stendhal'i kahramanından ayıran mesafeyi apaçık ortaya koyar. Hatta tüm romanın kilit noktasını oluşturur ve bize Julien Sorel'in hikâyesinin sadece yazarın kişisel itirafından ibaret olmadığını hatırlatır. Bu saplantılı şüpheyle karşı karşıya kalan yazar, daha çok bir yabancılık, huşu ve dehşet duygusuna kapılmıştır. Onu mazur göstermek için en ufak bir girişimde bulunmaksızın, "Julien'ın bakışı zalimdi, çehresi iğrençti" diye yazar, hayli düşmanca bir tavırla. Toplumun Julien'a karşı en büyük günahı, tam da onu bu kadar şüpheci ve mutsuz, şüpheciliğinde bu denli insafsız birine dönüştürmüş olmasıdır. Bu gerçek, Stendhal'in aklına hiç gelmiş midir acaba?

Stendhal'in siyasi görüşleri de hayatı gibi çelişkilerle doludur. Köken olarak üst-orta sınıftandır, ama aldığı eğitimin ardından bu sınıfa düşman olur. Napolyon yönetiminde oldukça önemli bir resmî konuma gelmiştir; imparatorun son seferlerine katılır, belki de bu seferler onu derinden etkilemiştir. Ama bu konuda hiç de coşkulu değildir; hiddetli despot ve acımasız fatih hakkında hâlâ çekinceleri vardır.[63] Onun açısından da Restorasyon ilk başta uzun, huzursuz ve belirsiz bir Devrim döneminin sonu ve barış anlamına gelir. Önceleri yeni Fransa'dan hiç rahatsız olmaz ve yabancılık çekmez. Ama yarım maaşla durumunun çaresizliğinin yavaş yavaş farkına vardıkça ve Restorasyon gerçek yüzünü gösterdikçe, yeni rejime olan nefreti ve tiksintisiyle birlikte Napolyon'a

62 "Delice bir güvensizlik." (ç.n.)

63 JEAN MÉLIA: "Stendhal et Taine ("Stendhal ve Taine")," *La Nouvelle Revue*, 1910, s. 392 ile karşılaştırınız.

desteği de artar. Düzgün ve rahat bir yaşama yönelik zaafı nedeniyle toplumsal eşitlenme taraftarı olur. Ama yoksulluğu ve başarısızlığı, hâkim düzene olan güvensizliğini ve düşmanlığını canlı tutmakta, gericilikle uzlaşmasını engellemektedir. Stendhal'de bu iki eğilim hep vardır ve hayatındaki özel koşullara göre bazen biri, bazen öteki öne çıkar. Kendisi için başarısız geçen Restorasyon döneminde memnuniyetsizliği ve siyasi radikalizmi artar. Ama kişisel durumu düzelir düzelmez yatışır; isyankâr, düzen savunucusu ve ılımlı bir muhafazakâr olur.[64] *Rouge et Noir* hâlâ yerinden edilmiş bir isyancının itirafıdır, oysa *Chartreuse de Parme* feragatte iç huzuru ve dingin bir güç bulan bir adamın eseridir.[65] Trajedi bir trajikomediye, nefretin dehası insan sevgisine özgü, adeta uzlaştırıcı bir bilgeliğe, açık sözlü ve üstün bir mizah anlayışına dönüşmüştür. Her şeyi amansız bir nesnellikle incelerken, aynı zamanda her şeyin göreliliğini ve insani zayıflığı da kabul eder. Hiç şüphe yok ki bu, yazılarına hafif bir uçarılığın, "her şeyi anlamak, her şeyi affetmektir" hoşgörüsüne benzer bir şeyin sızmasına neden olur. Ama Stendhal, kendi geleneklerinin sınırları içinde kalan her şeyi affedip onun dışındaki hiçbir şeyi bağışlamayan sonraki burjuvaziden ne kadar da uzaktır... Aralarında ne büyük bir değer farkı vardır! Bir yanda Stendhal'in gençliğe, cesarete, zekâya, mutluluk peşinde koşmaya, hayattan keyif alıp mutlu olabilme yeteneği karşısında duyduğu coşku, diğer yanda başarılı ve kabul görmüş burjuvazinin yorgunluğu, can sıkıntısı ve mutluluk korkusu! "Diğerlerinden daha mutlu olmalıyım, çünkü onlarda olmayan her şeye sahibim..." der Kont Mosca. "Ama dürüst olalım, bu fikir yüzümdeki tebessümü çarpıtmalı... bana bencil ve tuzu kuru bir ifade vermeli... Öte yandan, onun gülümsemesi [Fabrizio'yu kastediyor] ne kadar çekici! Onda ilk gençliğin tasasız mutluluğu var ve bunu başkalarına da bulaştırıyor." Yine de Mosca alçak biri değildir. Sadece zayıftır ve kendinden ödün vermektedir. Ama Stendhal, onu anlamak için büyük çaba harcar. Nitekim *Rouge et Noir*'da kendisine sormuştu: "Büyük bir başarıya giden yolda in-

---

64 PIERRE MARTINEAU: *Stendhal*, 1934, s. 302.
65 H. MARTINEAU, op. cit., s. 470.

sanın başına neler geleceğini kim bilebilir? ... Danton çaldı, Mirabeau kendini sattı. Napolyon İtalya'da milyonlar çaldı, ama çalmasa hiç ilerleme kaydedemezdi… Bir tek Lafayette hiç çalmadı. İyi de, insan mutlaka çalmalı, kendini satmalı mıdır?" Şüphesiz Stendhal'in burada endişelendiği şey, yalnız Napolyon'un milyonları değildir: Maddi gerçekliğin koşullandırdığı eylemlerin amansız diyalektiğini, tüm varoluşun ve pratik yaşantının materyalizmini keşfetmiştir. Doğuştan çekingen olsa da, Romantik biri için sarsıcı bir keşiftir bu.

19. yüzyılın hiçbir temsilcisinde Romantizmin baştan çıkarmaları ve ona karşı direniş Stendhal'deki kadar eşit biçimde dağılmamıştır. Onun siyaset felsefesindeki uyumsuzluğun kaynağı budur. Stendhal katı bir rasyonalist ve pozitivisttir; tüm Alman metafiziğini, her türlü Alman spekülasyon ve idealizmini tuhaf ve iğrenç bulur. Ona göre ahlakın cisimleşmesi ve entelektüel bütünlüğün özü, "neyin ne olduğunu görme" çabasından, yani batıl inanç ve kendini kandırmanın cazibesine direnmekten ibarettir. En sevdiği karakterlerden biri olan Düşes Sanseverina için, "Ateşli hayal gücü bazen gözlerinin önüne bir perde indirirdi" der, "ama korkaklığın yol açtığı keyfî yanılsamalar ona yabancıydı." Stendhal'e göre, Voltaire ve Lucretius'un hayatta değer verdikleri en yüksek ideal şudur: Korku nedir bilmeden yaşamak. Onun ateizmi, İncil ve mitoloji despotizmiyle savaşmaktır, tutkulu realistin yalan ve aldatmacayla daimî mücadelesinin yalnızca bir biçimidir. Her türlü retoriğe ve duygusalcılığa [emotionalism],[66] iddialı söz ve deyimlere, Chateaubriand ve Maistre'in renkli, zengin ve tumturaklı üslubuna duyduğu nefret; "medeni kanun"un açık, nesnel ve kuru üslubuna, "doğru tanımlar"a düşkünlüğü... Kısacası kesin ve tekdüze cümleler onun katı ve uzlaşmaz, Bourget'nin de belirttiği gibi "kahramanca" materyalizminin –olanı olduğu gibi görme ve başkalarının da açıkça görmesini sağlama arzusunun– ifadesidir. Her türlü abartı ve gösteriş şüphelidir ve ona yabancıdır; ço-

66 Dışa vurumcu niteliklere vurgu yapan estetik ve eleştirel sanat kuramı. Buna göre, bir sanat eseriyle ilgili en önemli şey, izleyiciye ruh hallerini, duygu ve düşünceleri canlı bir şekilde aksettirebilmesidir. (ç.n.)

ğu zaman coşkulu olmasına karşın asla abartılı değildir. Örneğin, asla "özgürlük" demediği, her zaman sadece "iki meclis ve basın özgürlüğü"[67] dediği bilinir. Bu da onun gerçek dışı ve kulağa aşırı heyecanlı gelen hiçbir şeyden hoşlanmadığına delalettir ve aynı zamanda Romantizme ve kendi Romantik duygularına karşı verdiği mücadelenin bir parçasıdır.

Çünkü Stendhal duygusal açıdan Romantiktir; "Helvétius gibi düşündüğü doğrudur, ama o Rousseau gibi hisseder."[68] Kahramanları, hayal kırıklığına uğramış idealistler, tutkulu delifişekler ve hayatın pisliğiyle kirlenmemiş, şımarmamış çocuklardır. Ünlü ataları Saint-Preux gibi, huzur içinde hayal kurabilecekleri ve kendilerini anılarına adayabilecekleri yalnızlığın ve tenha yüksekliklerin aşığıdırlar. Düşleri ve hatıraları, en gizli düşünceleri şefkatle doludur. Stendhal'deki büyük güç ve dengeleyici akıl, eserlerindeki en saf şiirin ve en derin sihrin kaynağıdır. Ama onun Romantizmi her zaman saf şiir, saf ve katıksız sanat değildir. Aksine Romanesk, fantastik, marazi ve ürkütücü özelliklerle doludur. Onun deha kültü, yalnızca büyüklüğe ve insanüstü olana duyulan coşkudan ibaret değildir, aynı zamanda aşırılık ve tuhaflığın verdiği sevinçtir. "Tehlikeli hayatı" yüceltmesi, sadece korkusuzluğa ve kahramanlığa duyulan saygıyı değil, kötülük ve suç üzerine ciddi ciddi düşünmeyi de ifade eder. *Rouge et Noir*'a muzır ve ürkütücü bir sonu olan bir gerilim, *Chartreuse de Parme*'a sürprizler, mucizevi kurtarmalar, zulüm ve melodramatik durumlarla dolu bir macera romanı da denilebilir. "Beylizm" sadece bir güç ve güzellik dinî değil, aynı zamanda haz kültü ve iktidarın kutsal kitabı, Romantik satanizmin[69] bir çeşididir. Stendhal'in dönemin kültürüne dair analizinin tamamı Romantiktir; Rousseau'nun doğa durumuna yönelik coşkusundan esinlenilmiştir. Ama abartılı ve olumsuz bir Rousseauculuktur bu; yalnızca modern uygarlıkta kendiliğindenliğin kayboluşunun

---

67 ÉMILE FAGUET: *Politiques et moralistes* (*Politikacılar ve Ahlakçılar*), III, 1900, s. 8.

68 M. BARDÈCHE: *Stendhal romancier* (*Romancı Stendhal*), s. 47.

69 "Edebi satanistler" ya da "Romantik satanistler", Şeytan'ı çoğunlukla cömert ve kahramanca [heroic] bir figür olarak betimlerler. Satanizm onlar için dinî bir inanç ya da ritüel değil, sanatsal ve politik bir ifadedir. (ç.n.)

değil, görkemli ve pitoresk suçlar işlemek için gerekli cesaretin tükenişinin de yasını tutar. Stendhal'in Bonapartçılığı, düşünce yapısının karmaşık ve bir dereceye kadar hâlâ son derece Romantik olan mizacının en iyi örneğidir. Dehanın estetikleştirici yüceltilişinin yanı sıra, bu Napolyon kültü, bir yanda sonradan görmenin ve toplumda yükselme isteğinin takdir edilmesinden, diğer yanda ise yenilenlerle, gericiliğin ve karanlık güçlerin kurbanlarıyla dayanışma duygusundan oluşur. Stendhal için Napolyon, kısmen masallardaki en küçük oğul, bilmeceyi çözüp kralın kızını kapan dünyanın hâkimi yüzbaşı, kısmen de bu yozlaşmış dünya için fazla iyi olan ve onun kurbanı olarak yok olan ölümsüz martir ve ruhani kahramandır. Bu Napolyon kültüne, Romantik tavrın töretanımazlığı[70] ve satanizmi de karışır. Onu, iyilik ve kötülükteki büyüklüğün ilahlaştırılmasından, çoğu zaman sebep olmaya zorlandığı kötülüğe karşın büyüklüğe duyulan hayranlıktan –tam da suç işlemeye hazır olması nedeniyle– bir büyüklük kültüne dönüştürür. Sorel gibi, Stendhal'in Napolyon'u da Raskolnikov'un atalarından biridir; Dostoyevski'nin Batılı bireycilikten anladığı ve kahramanının mahvolmasına neden olan şeyin somutlaşmış hâlidir.

Stendhal'in teslimiyetinde de birçok Romantik özellik vardır ve Balzac'ın soğuk, mantıklı karamsarlığından ziyade, hayal kırıklığını işleyen Romantik romanla daha doğrudan bağlantılıdır. Ama Stendhal'in romanları da Balzac'ınkiler kadar kötü bir sonla biter; aralarındaki fark, teslimiyetin derecesinde değil, biçiminde yatar. Kahramanları da yenik düşer: Onlar da sefil bir şekilde yok olur ya da daha kötüsü teslim olup uzlaşmaya zorlanırlar. Genç ölür ya da hayal kırıklığına uğramış hâlde dünyadan el etek çekerler. Ama sonuçta hepsi hayattan bıkmış, bitkin, ölesiye endişeli, tükenmiştir; hepsi mücadeleyi bırakıp toplumla uzlaşır. Julien'ın ölümü bir tür intihardır ve *Chartreuse de Parme*'ın sonu da bir o kadar melankolik bir yenilgidir. Teslimiyet tınısı *Armance*'ta zaten duyulmuştu; buradaki iktidarsızlık motifi, Stendhal'in tüm kahramanlarının ceremesini çektiği yabancılaşmanın apaçık

70 Toplumca benimsenmiş töre ile ilgili değerleri değiştirmek isteyen öğreti. (ç.n.)

bir sembolüdür. Motifin etkisi, genç Fabrizio'nun gerçek aşkı tadabilmekten aciz olduğuna dair inancında ve Julien'ın sevebilme becerisine dair şüphelerinde görülür. Her hâlükârda Julien, erotik olanın saadeti ve kendi kendine sönebilen gücüne, ana kapılıp gitmeye ve sevgiliye sadakatteki kendini unutuşa yabancıdır. Stendhal'in kahramanları için şimdiki zamanda mutluluk yoktur; mutluluk hep geçmişte kalmıştır ve sadece çoktan geçip gittiğinde hatırlanır. Julien'ın farkına varmadan ve takdir etmeden yaşadığı, kaçınılmaz biçimde sonsuza dek kaybolmuş Vergy ve Verrifères günlerinin, hayatın ona sunduğu en güzel, en iyi ve en değerli şey olduğunu fark edişindeki keder, Stendhal'in trajik yaşam anlayışının en dokunaklı kanıtıdır. Sadece geçip gittiği zaman bir şeylerin kıymetini anlarız. Julien da hayata ve Madam de Rênal'ın sevgisine değer vermeyi ancak ölümün gölgesinde öğrenir. Fabrizio, yalnızca hapishanede gerçek mutluluğu, hakiki ve ruhani özgürlüğü keşfeder. Bir keresinde Rilke, bir aslan kafesinin önünde özgürlüğün nerede olduğunu sormuştu. Parmaklıkların önünde mi, yoksa ardında mı? Gerçekten de Stendhal'e özgü ve son derece Romantik bir sorudur bu.

Renkli ve tumturaklı üsluptan hoşlanmadığı hâlde, Stendhal, biçimsel bakış açısından ve hemen her modern sanatçıya göre çok daha dar anlamıyla Romantizmin mirasçısıdır. Birlik, yoğunlaşma ve tek unsurun hâkimiyetini temel alan Klasik ideal, romanda bölümlerin bir ana fikir ve istikrarlı bir tematik gelişimin denetiminde olmasını, yazarın keyfî tutumlarından bağımsız, her zaman okuru dikkate alan bir anlayışı öngörür. Stendhal'in eserlerinde, kişisel ifadenin egemen olduğu ve deneyimi olabildiğince doğrudan, hakiki ve özgün biçimde yeniden üretmeye çalışan bir sanat anlayışı, bu Klasik ideali yerinden eder. Stendhal'in romanları, akıldan geçenlerin, duyguların mekanizmasının ve yazarın entelektüel emeğinin hızına yetişemeye çalışan günlük notları ve taslakların bir derlemesine benzer. Asıl amaç ifade, itiraf ve öznel iletişimdir. Romanın gerçek konusu, deneyim akışı, deneyim akışının ritmidir. Akıntının taşıyıp beraberinde getirdiği şeyler bunun yanında önemsiz görünür.

Romantizm sonrası modern sanatın neredeyse tamamı doğaçlamanın meyvesidir. Duyguların, ruh hâllerinin ve ilhamın, sanatsal zekâ, eleştirel düşünce ve tasarıdan daha verimli ve yaşamla daha doğrudan ilişkili olduğu fikrine bağlıdır. Bilinçli ya da bilinçsiz, tüm modern sanat anlayışı, sanat eserinin en değerli unsurlarının, beklenmedik yan ürünlerin sonucu ve hayal mahsulü, kısacası gizemli bir ilham kaynağının armağanı olduğu ve sanatçının kendi yaratıcı gücüyle hareket edebilmek için elinden gelenin en iyisini yaptığı inancına dayanır. Ayrıntıların icadının modern sanatta bu kadar önemli bir rol oynamasının, genel izlenimde olayların gidişatındaki beklenmedik gelişmelerin ve ikincil motif zenginliğinin baskın gelmesinin nedeni budur. Her ne kadar eski ustaların, özellikle de Mozart'ın yapıtları, Beethoven'ın çoğu zaman sayısız taslak üzerine kurulu, dikkatle hazırlanmış kompozisyonlarından daha kayıtsız, daha kolay ve doğrudan bir ilhamla ortaya çıkmış olsa da, Beethoven'ın eserleri seleflerininkiyle karşılaştırıldığında şimdiden doğaçlama ürünü gibidir. Mozart her zaman nesnel, kaçınılmaz ve değiştirilemez bir plan tarafından yönlendiriliyor gibi görünürken, Beethoven'ın eserinde her tema, her motif ve her nota sanki besteci "çünkü böyle hissediyorum", "böyle duyuyorum" ve "çünkü öyle olmasını istiyorum" der gibidir. Eski ustaların eserleri sade, düzgün ve çok yönlü melodilere sahip, iyi ifade edilmiş ve iyi inşa edilmiş kompozisyonlardır. Oysa Beethoven ve sonraki bestecilerin eserleri, dertli bir kalbin derinliklerinden gelen bestelerdir.

Sainte-Beuve, *Port-Royal*'inde, Klasisizm çağında en bitmiş, en anlaşılır ve en hoş eseri yaratan kişinin en büyük sanatçı kabul edildiğini belirtir. Oysa biz modern insanlar, bir yazardan her şeyden önce okuru harekete geçirmesini bekler, yani yazarın hayallerine ve yaratıcı faaliyetine katılma fırsatı ararız.[71] En popüler yazarlarımız, birçok şeyi ima eden ve geriye her zaman kendi kendimize tahmin etmemiz, açıklamamız ve tamamlamamız gereken söylenmemiş bir şeyler bırakanlardır. Bizim için en çekici, en derin ve en etkileyici eser, tamamlanmamış, tükenmez ve tanımla-

71 SAINTE-BEUVE: *Port-Royal*, 1888, 5. baskı, VI, s. 266-267.

namaz olandır. Stendhal'in psikolojik sanatı, okuru iş birliği yapmaya, yazarın gözlem ve analizlerinde aktif bir rol oynamaya teşvik etmeyi amaçlar. Psikolojik analizin iki farklı yöntemi vardır. Fransız Klasisizmi, tek tip bir karakter anlayışına dayanır ve doğası gereği değişmez bir maddeden çeşitli ruhsal özellikler geliştirir. Ortaya çıkan portrenin inandırıcı gücü, bu özelliklerin mantıksal tutarlılığından kaynaklanır. Ama resmin kendisi, kişinin portresinden çok, bir "mitos"u temsil eder. Klasik edebiyatta karakterler, okurun kendi gözlemleri sonucu ilginçlik ya da olasılık kazanmazlar. Karakterlerinin görkemli ve kesin ana hatlarından ötürü etkileyicidirler; doğrulanmaları ve yorumlanmaları değil, bakılıp beğenilmeleri amaçlanır. Stendhal'in analitik olarak da tanımlanan psikolojik yöntemi, Klasik yönteme taban tabana zıt olmasına rağmen, kişiliğin birliğine değil, onun çeşitli tezahürlerine dayanır ve ana hatları değil, resmin gölge ve değerlerini vurgular. Portre burada bir ayrıntılar yığınından oluşur. Bunlar genellikle okur üzerinde çelişkili ve bitmemiş bir izlenim bıraktığı için okur sürekli kendi gözlemlerinden eklemeler yapıp kaotik ve karmaşık resmi kendince yorumlamak zorunda kalır. Klasisizm çağı için, bir karakterin tekdüzeliği ve anlaşılırlığı, özgünlüğünün ölçütüydü. Oysa artık bir karakterin yarattığı izlenim ne kadar canlı ve inandırıcı, çetrefilli ve coşkuluysa, kendi deneyimlerinden ayrıntılar eklemesi için okura o kadar çok alan bırakır.

Stendhal'e özgü "petits faits vrais"[72] tekniği, manevi yaşantının küçük, gelip geçici ve özü gereği yersiz olgulardan oluşmadığını iddia eder. Buna göre insan karakteri öngörülemez ve tanımlanamaz bir şeydir; kendi doğasına yönelik soyut fikri değiştirerek birliğini bozacak sayısız özellik içerir. Okuru gözlem ve yaratım sürecine katılmaya teşvik etmek ve konunun tükenmezliğini kabul etmek aynı şeyi, yani sanatın gerçekliğin bütününe hâkim olma becerisine dair şüpheyi ifade eder. Modern psikolojinin karmaşıklığı, modern insanı, Klasisizmin 17. ve 18. yüzyıl insanını anladığı şekilde anlama konusundaki acizliğimizin bir belirtisidir. Ama bu

72 "Hayatın ufak tefek gerçekleri." (ç.n.)

yetersizlik karşısında Zola'nın yaptığı gibi "Hayat daha basittir"[73] diye haykırmak, modern yaşamın karmaşık doğasına karşı büsbütün kör olmak demektir. Stendhal'e göre psikolojik sorun, çağdaş insanın artan öz bilincinden, kendini tutkuyla gözlemlemesinden, aklının ve kalbinin her hamlesini büyük bir dikkatle takip etmesinden kaynaklanır. Ne var ki *Rouge et Noir*'da "İnsanın içinde iki ruhu vardır" dendiğinde, yazar henüz Dostoyevski'nin uyumsuzluğunu ve kendine yabancılaşmasını kastetmez; sadece günümüz entelektüelinin hem eylem insanı hem gözlemci, hem oyuncu hem kendi kendinin izleyicisi olduğu gerçeğinden doğmuş düalizmi dillendirmektedir. Stendhal, en büyük mutluluğunun ve en korkunç sefaletinin kaynağının ne olduğunu bilir: Manevi yaşantısının düşünümselliği.[74] Âşıkken, güzellikten keyif alırken, kendini özgür ve kısıtlanmamış hissettiğinde, sadece bu duyguların getirdiği mutluluğu değil, bu mutluluğun bilincinde olmanın mutluluğunu da fark eder.[75] Ama kendini tamamen mutluluğa kaptırıp tüm kısıtlama ve yetersizliklerden kurtulduğunu hissetmesi gereken bu anda, aklı hâlâ sorunlar ve şüphelerle doludur: Hepsi bu mu, diye sorar kendine. Aşk dedikleri bu mu? Sevmek, hissetmek, sevinmek ve buna rağmen kendini böylesine soğukkanlı ve sakin bir şekilde gözlemlemek mümkün müdür? Stendhal'inki, duygu ve akıl, tutku ve tefekkür, aşk ve hırs arasında aşılmaz bir uçurum olduğunu farz eden beylik bir cevap değildir. Modern insanın düpedüz farklı hissettiği, Racine ya da Rousseau'nun çağdaşlarından farklı biçimde büyülenip coşku duyduğu ön kabulünü temel alır. Racine ya da Rousseau'nun çağdaşları için duyguların kendiliğindenliği ve düşünümselliği birbiriyle uyumsuzdu; Stendhal ve kahramanları için ise bunlar birbirinden ayrılamaz. Stendhal kahramanlarının tutkularından hiçbiri, içlerinde olup bitenlerden sürekli kendilerini sorumlu tutma arzusu kadar güçlü değildir. Es-

---

73 ÉMILE ZOLA: *Les Romanciers naturalistes* (*Natüralist Romancılar*), 1881, 2. baskı, s. 124.

74 Düşünülen şeyin düşünene olan etkisini de hesaba katan bir düşünme süreci kastediliyor. (ç.n.)

75 PAUL BOURGET: *Essais de psychologie contemp.* (*Çağdaş Psikoloji Denemeleri*), 1885, s. 282 ile karşılaştırınız.

ki edebiyatla karşılaştırıldığında bu öz bilinç, Stendhal'in realizmi kadar derin bir değişimi ima eder. Klasik-Romantik psikolojiye baskın çıkma, dünyadan Romantik kaçış ile Romantizm karşıtı dünya inancı arasındaki alternatifin ortadan kaldırılması kadar sanatının ön koşullarından biridir.

Balzac'ın karakterleri Stendhal'inkinden daha tutarlı, daha az çelişkili ve problematiktir; bir dereceye kadar Klasik ve Romantik edebiyat psikolojisine dönüşü işaret ederler. Attıkları her adımda, ağızlarından çıkan her kelimede mutlak bir buyruğa uyuyormuş gibi görünen, tek bir tutkunun hükmettiği sabit fikirlilerdir. Ama bu zorlantı, inandırıcılıklarına hiç de gölge düşürmez. İlginçtir ki, Stendhal'in karakterleri çelişkileriyle psikolojik fikirlerimize çok daha uygun düşmelerine karşın, Balzac'ın karakterleri onunkilerden daha gerçektir. Balzac'la ilgili her şeyde olduğu gibi romanlarında da, kurucu unsurlarının birbirine denk olmayan değeri göz önüne alındığında, ezici etkisi edebiyat tarihinin en açıklanamaz fenomenlerinden biri olan bir sanatın gizemiyle karşılaşırız. Balzac'ın karakterleri her zaman genelde tarif edildikleri kadar basit değildir; delice tek yanlılıkları çoğunlukla olağanüstü bir bireysel özellik bolluğuyla bağlantılıdır. Şüphesiz Stendhal'in kahramanlarından daha az karmaşık ve "ilginç"tirler, ama daha canlı, daha açık ve unutulmaz bir izlenim bırakırlar.

Balzac, edebiyatta mükemmel bir portreci olarak anılır ve sanatının eşsiz etkisi, karakter tasvirlerinin gücüne atfedilir. Gerçekten de Balzac'tan bahsederken en çok, romanlarındaki insan ormanı, harekete geçirdiği karakter zenginliği ve çeşitliliği akla gelir. Ama onun öncelikli olarak ilgilendiği şey romanın psikolojik yönü değildir. Balzac'ın dünyasının kaynaklarını açıklamaya kalkıştığımızda, sürekli biçimde sosyolojisine dönüp entelektüel kozmosunun maddi ön kabullerinden bahsetmek zorunda kalırız. Stendhal, Dostoyevski ya da Proust'un aksine, ona göre ruhsal gerçeklikten daha özsel ve indirgenemez bir şey vardır. Onun için tek başına karakter önemsizdir; karakter yalnızca, toplumsal bir grubun faili, birbirine karşıt ve sınıfsal açıdan koşullandırılmış çıkarlar arasındaki bir çatışmanın taşıyıcısı olarak ilginç ve anlamlıdır.

Balzac'ın kendisi de karakterlerinden her zaman doğal fenomenler olarak bahseder ve sanatsal amaçlarını tanımlamak istediğinde asla kendi psikolojisinden değil, hep sosyolojisinden ve bireyin toplumsal bedenin yaşamındaki işlevinden söz eder. Balzac, "sosyal bilimler doktoru" olmasa da, "bireyin yalnızca toplumla ilişkisi dâhilinde var olduğu" şeklindeki insana dair yeni anlayışın kurucusudur. Kendi tanımıyla, toplumcu romanın ustasıdır. *Recherche de l'absolu*'de [Mutlak Peşinde], jeolojik bir buluntudan bütün bir dünyayı yeniden inşa edebilmemiz gibi, her kültürel anıtın, her konutun, her mozaiğin bütün bir toplumun yansıması olduğunu söyler. Her şey büyük evrensel toplumsal sürecin bir yansımasıdır ve her şey ona tanıklık eder. Bu toplumsal nedenselliği, içinde yaşadığımız çağın anlamına dair tek ipucu ve tüm eserlerinin etrafında döndüğü sorunların tek çözümü olan yasaya bu kaçınılmaz uygunluğu düşünürken, bir esrimeye kapılır. Çünkü *Comédie humaine* [İnsanlık Komedyası] içsel bütünlüğünü, olay örgüsünün iç içe geçmesine ve karakterlerinin tekrarına değil, bu toplumsal nedenselliğin hâkimiyetine ve aslında tek bir büyük roman, yani modern Fransız toplumunun tarihi olmasına borçludur.

Balzac, anlatıyı otobiyografinin ve 18. yüzyılın ikinci yarısından beri maruz kaldığı salt psikolojinin kısıtlamalarından kurtarır. Hem Rousseau ve Chateaubriand'ın hem de Goethe ve Stendhal'in romanlarının hapsolduğu bireysel yazgı kalıbını kırıp –lirik ve otobiyografik olan her şeyi hâliyle bir anda ortadan kaldıramayacak olsa da– kendini 18. yüzyılın günah çıkarma tarzından kurtarır. Balzac her hâlükârda üslubunu çok yavaş keşfeder. Önceleri sadece modaya uygun bir Devrim, Restorasyon ve Romantizm edebiyatını sürdürür. En olgun eseri bile, hâlâ seleflerinin ucuz romanlarının hatıralarından izler taşır. Sanatının, romantik aşk romanı ve tarihî romandan ziyade gizemli korku romanı ve melodramatik "roman-feuilleton"dan türediğini daha fazla inkâr edemez. Üslubu, Byron ve Walter Scott'ın eserlerine olduğu kadar, Pigault-Lebrun ve Ducray-Duminil'in eserlerine de benzer.[76] Sa-

76 ANDRE DE BRETON: *Balzac*, 1905, s. 70-73.

dece Ferragus ve Vautrin değil, Montriveau ve Rastignac da Romantizmin isyankârları ve sürgünleri arasındadır. Yalnızca maceraperestlerin ve suçluların hayatlarını değil, burjuvazinin yaşamını da, daha önce de söylendiği üzere, bir gerilim romanının malzemesi olarak kabul eder.[77] Siyasetçi, bürokrat, bankacı, spekülatör, sosyete mensupları, koket ve gazetecileriyle modern orta sınıf toplumu ona bir kâbus, amansız bir ölüm dansı alayı gibi görünür. Kapitalizmin toplumsal bir hastalık olduğunu düşünür ve bir süre onu "Pathologie de la vie sociale"[78] olarak, tıbbi bir bakış açısıyla tedavi etme düşüncesini evirip çevirir.[79] Kapitalizmi kâr ve iktidar elde etme çabasının hipertrofisi[80] olarak teşhis eder ve kötülüğü çağın egoizm ve dinsizliğine bağlar. Bütün bunlara Devrim'in neden olduğunu düşünür; eski hiyerarşilerin, özellikle de monarşi, Kilise ve ailenin çöküşünün izini sürerek hepsini bireyciliğe, serbest rekabete, aşırı ve ölçüsüz hırsa bağlar. Balzac, kuşağıyla birlikte kendini içinde bulduğu canlanma döneminin belirtilerini şaşırtıcı bir keskinlikle betimler. Kapitalist sistemin kaçınılmaz iç çelişkilerini görür, ama bunun kökeninde çok fazla keyfî koşul olduğunu farz eder ve kendisi bile kendi reçete ettiği tedaviye gerçekten inanmaz. Altın, Louis altını ve beş franklık madeni para, hisse senetleri, bonolar, piyango biletleri ve iskambil kartları yeni toplumun putları ve fetişleridir. "Altın buzağı", Eski Ahit'tekinden çok daha ürkütücü bir gerçekliğe dönüşmüştür ve milyonlar kulaklarda, Apokalips'teki kadının çağrısından daha baştan çıkarıcı çınlar. Balzac, yalnızca para etrafında dönseler de, burjuva yaşamına ilişkin kendi yazdığı trajedilerin Atreus oğullarının dramından daha acımasız olduğunu düşünür. Ölmekte olan Grandet'nin, kızına, "Bana bunun hesabını vereceksin" demesi, Yunan tragedyasında duyulan en kasvetli tınılardan daha korkunçtur. Sayılar, meblağlar ve bilançolar burada şeytan çıkarma formülleri ve yeni bir mitolojinin, yeni bir büyülü dünyanın kehanetleridir. Milyon-

---

77 M. BARDÈCHE: *Balzac romancier* (*Romancı Balzac*), s. 285.

78 "Toplumsal hayatın patolojisi." (ç.n.)

79 BERNARD GUYON: *La Pensée politique et sociale de Balzac* (*Balzac'ta Siyasal ve Toplumsal Düşünce*), 1947, s. 432.

80 Bir doku ya da organın aşırı gelişmesi. (ç.n.)

lar hiçlikten doğup sırra kadem basar, peri masallarındaki kötü ruhların armağanları gibi tekrar eriyip gider. Tartışılan konu para olduğunda, Balzac hemen masal üslubuna kayar. Dilencilere hediyeler veren cin rolünü oynamayı sever ve kahramanlarıyla birlikte hayal dünyasına kaçmaya her zaman hazırdır. Ama altının nihai etkisini, yol açtığı yıkımı ve insan ilişkilerinde neden olduğu zehirlenmeyi asla görmezden gelmez; bu noktada gerçeklik duygusunu hiçbir zaman kaybetmez.

Para ve kazanç peşinde koşmak aile yaşamını mahveder; kocayı karısından, kızı babasından, kardeşi kardeşten uzaklaştırır. Evliliği karşılıklı çıkar birlikteliğine, aşkı ticarete dönüştürür ve kurbanları köleliğin zincirleriyle birbirine bağlar. Yaşlı baba Grandet'nin, servetinin varisi olduğu için kızına bağımlı olmasından daha kötü bir durum düşünülebilir mi! Ya evin hanımı olur olmaz Eugènie'de ortaya çıkan Grandet özellikleri? Mizacın bu gücünden, maddenin insan ruhu üstündeki bu hâkimiyetinden daha tekinsiz bir şey var mıdır? Para, erkekleri ve kadınları kendilerine yabancılaştırır, idealleri yok eder, yetenekleri yoldan çıkarır; sanatçı, şair ve akademisyenleri kendilerini satmaya zorlar; dâhileri suçlulara, doğuştan liderleri maceraperest ve kumarbazlara dönüştürür. Para ekonomisinin acımasızlığının en ağır sorumluluğunu üstlenmiş ve bundan en büyük kârı elde eden toplumsal sınıf elbette burjuvazidir. Ama tüm sınıflar, onun serbest bıraktığı vahşi ve hayvani varoluş mücadelesine katılır. Aristokrasi en kanlı kurbanı olmak üzere, diğer tüm sınıflar paylarına düşeni alır. Yine de Balzac çağının anarşisi söz konusu olduğunda, aristokrasiyi tekrar canlandırıp onu orta sınıf rasyonalizmi ve realizmi konusunda eğitmek ve saflarını alt tabakalardan yukarılara tırmanmaya çalışan yeteneklere açmaktan başka çıkış yolu görmez. Feodal sınıfların ateşli bir destekçisidir, onlarda vücut bulan entelektüel ve ahlaki ideallere hayrandır ve düşüşlerinden esef duyar. Ama yozlaşmalarını gittikçe acımasızlaşan bir nesnellikle anlatır, en çok da burjuvazinin cüzdanına duydukları saygıyı betimler. Balzac'ın snopluğu kesinlikle çok utandırıcıdır, ama siyasi muziplikleri tamamen zararsızdır. Çünkü aristokrasinin davası

konusunda ne kadar ateşli olursa olsun, Balzac bir aristokrat değildir ve daha önce de belirtildiği üzere, bu çok önemli bir farklılıktır.[81] Onun aristokrasi taraftarlığı spekülatif bir fikirdir; kalpten ya da içgüdülerden gelmez.

Balzac, tüm içten gelen duyguları kendi sınıfının bakış açısını temel almış, tam anlamıyla burjuva bir yazardır. Ama aynı zamanda burjuvazinin en başarılı destekçisidir ve bu sınıfın başarılarına olan hayranlığını hiçbir şekilde gizlemez. Histerik bir korkuyla doludur, her yerde kargaşa ve devrim kokusu alır. Statükonun istikrarını tehdit eden her şeye saldırır ve onu koruyormuş gibi görünen her şeyi savunur. Anarşi ve kaosa karşı en güçlü siperi monarşi ve Katolik Kilisesi'nde görür; feodalizmi bu güçlerin egemenliğinden doğmuş bir sistem olarak kabul eder. Monarşi, Kilise ve aristokrasinin Devrim'den bu yana aldığı biçimlerle hiç ilgilenmez, sadece temsil ettikleri ideallerle ilgilenir. Demokrasiye ve liberalizme saldırır, çünkü bir kez eleştirilmeye başlandılar mı, tüm toplumsal hiyerarşi yapısının çökeceğini bilir. "İktidar, tartışma konusu olabiliyorsa, ortada bir iktidar yok demektir" görüşündedir.

Eşitlik bir kimeradır;[82] dünyanın hiçbir yerinde var olmamıştır. Her topluluğun, özellikle de ailenin otoriteye dayanması gibi, toplumun tamamı da bir hükümdarın yönetimi ilkesi üstüne inşa edilmelidir. Demokratlar ve sosyalistler, yalnızca özgürlüğe ve eşitliğe inandıkları için değil, sıradan halkı ve proletaryayı aşırı derecede idealleştirdikleri için de gerçekçi olmayan hayalperestlerdir. Ne var ki insanlar temelde aynıdır; hepsi kendi çıkarının peşindedir. Topluma bütünüyle sınıf mücadelesinin mantığı hâkimdir; zengin ve fakir, güçlü ve zayıf, ayrıcalıklı ve mazlum arasındaki çatışma sınır tanımaz. "İktidarın amacı kendini sağlama almaktır," (*Le Médecin de campagne* [Köy Doktoru]), ezilen her sınıfın amacı da ona zulmedenlerin yok edilmesidir. Değiştirilemez gerçeklerdir bunlar. Ama Balzac yalnızca sınıf mücadelesi kavramla-

---

81 V. GRIB: *Balzac*, Critics Group Series, 5, 1937, s. 76.

82 Başı aslan, gövdesi keçi, kuyruğu yılan kuyruğu olan ve ateş püsküren dişi mitolojik canavar. (ç.n.)

rına aşina olmakla kalmaz, tarihsel materyalizmin ifşa yöntemini de bilir. Vautrin, *Illusions perdues*'de, "Suçluları kadırgaya gönderiyorlar" der, "oysa hileli iflasla bütün aileleri mahveden bir adam birkaç ay alıyor... Hırsızlık hükmü veren hâkimler, zenginle fakiri ayıran engelleri koruyorlar... İflasın olsa olsa servet dağılımında bir değişikliğe neden olduğunu elbette biliyorlar."

Ama Balzac ile Marx arasındaki temel fark, *Comédie humaine*'in yazarı, proletaryanın mücadelesini, diğer sınıfların mücadelesiyle aynı şekilde, yani bir çıkar ve ayrıcalık mücadelesi olarak değerlendirirken, Marx'ın proletaryanın iktidar mücadelesi ve zaferinde, dünya tarihinde yeni bir çağın başlangıcını, bir ideal ve nihai bir durumun gerçekleşmesini görmesinde yatar.[83] Balzac, düşünmenin ideolojik doğasını Marx'tan önce ve bizzat Marx'ın da kabul edebileceği biçimde keşfeder. *Rabouilleuse*'de [Suyu Bulandıran Kız] "Erdem, refahla başlar" der. *Illusions perdues*'de Vautrin, "onurlu davranış lüksü"nden bahseder. Kişinin ancak uygun bir konuma ulaşıp onun sağladığı paraya eriştiğinde karşılayabileceği bir lükstür bu. *Essai sur la status du parti royaliste* [Kralcı Partinin Durumu Üzerine Deneme, 1832] adlı çalışmasında Balzac daha şimdiden ideolojilerin oluşturulma biçimine atıfta bulunmaktadır: "Devrimler öncelikle" der, "maddi alanda ve çıkarlarda gerçekleşir, sonra fikirlere uzanır ve sonunda ilkelere dönüşür." Fikirlerimizi koşullandıran maddi bağları, varlığın ve bilincin diyalektiğini *Louis Lambert*'de çoktan keşfetmiştir. Onun da belirttiği üzere, gençliğindeki tinselcilik döneminden sonra düşünmenin maddi dokusunun gitgide daha çok farkına varan kahramanıdır Louis Lambert. Balzac ve Hegel'in tarihin diyalektik yapısını neredeyse aynı anda fark etmeleri şüphesiz tesadüf değildi. Kapitalist ekonomi ve modern burjuvazi çelişkilerle doluydu ve tarihsel gelişmelerin karşıt tanımlarına önceki kültürlerden daha anlaşılır bir ifade verdi. Ama burjuva toplumunun maddi temelleri yalnızca doğası gereği feodalizminkinden daha şeffaf olmakla kalmıyordu, yeni üst sınıf da şimdilik, gücünün maddi ön koşuluna

---

83 MARIE BOR: *Balzac contre Balzac* (*Balzac, Balzac'a Karşı*), 1933, s. 38.

ideolojik bir kılıf biçmeye daha az önem veriyordu. Her hâlükârda, ideolojisi kökenini gizleyemeyecek kadar yeniydi.

Balzac'ın dünya görüşünde öne çıkan özellik, realizmi, olguları akla yatkın ve dürüst bir yaklaşımla incelemesidir. Tarihsel materyalizmi ve ideolojiler teorisi, sadece bu gerçeklik anlayışının uygulamaya konmuş hâlidir. Balzac, duygusal bakımdan bağlı olduğu olguları göz önünde bulundururken bile realist ve eleştirel bakış açısını korur. Böylece muhafazakâr görünüşüne rağmen, modern burjuva-kapitalist toplumun doğuşuna yol açan gelişimin karşı konulmazlığını vurgular; idealistlerin teknoloji kültürüne yaklaşımlarını belirleyen taşralılığa asla düşmez. Yeni dünyanın birleştirici gücü olarak modern sanayiye karşı tutumu tamamen olumludur.[84] Standartları, dinamizmi ve canlılığıyla modern metropole hayrandır. Paris onu büyüler; onu kötülüğüne rağmen, hatta belki tam da ahlaksızlıklarındaki gaddarlık yüzünden sever. Çünkü "Grand chancre fumeux, etale sur les bords de la Seine"den[85] söz ederken, her kelimesinde güçlü üslubunun ardında yatan büyülenmeyi ele verir. Yeni Babil; ışık ve saklı cennetler şehri; Baudelaire ve Verlaine'in, Constantin Guys ve Toulouse-Lautrec'in yuvası; tehlikeli, baştan çıkarıcı ve karşı konulmaz Paris olarak Paris mitinin kökenleri *Illusions perdues*, *Histoire des Treize* [On Üçlerin Romanı] ve *Père Goriot*'dadır [Goriot Baba]. Balzac, modern bir metropolden coşkuyla bahseden ve endüstriyel bir tesisten keyif alan ilk yazardır. Büyüleyici bir vadinin ortasındaki böyle bir tesisi "délicieuse fabrique"[86] olarak tanımlamak daha önce ondan başka kimsenin aklına gelmemişti.[87] Sanayi çağının yeni, yaratıcı, ama kıyasıya aceleci yaşantısına duyduğu bu hayranlık, karamsarlığının telafisi, umudu ve geleceğe güvenle bakışıdır. Küçük kasaba ve köyün ataerkil ve pastoral yaşamına geri dönmenin imkânsız olduğunu, ama bu hayatın asla sanıldığı kadar Romantik ve şa-

84 E. BUTTKE: *Balzac als Dichter des modernen Kapitalismus* (*Modern Kapitalizmin Şairi Olarak Balzac*), 1932, s. 28.

85 "Seine kıyılarına yayılmış büyük dumanlı yara." (ç.n.)

86 "Nefis fabrika." (ç.n.)

87 BALZAC: *Correspondance* (*Mektuplar*), 1876, I, s. 433.

irane olmadığını, "doğallığının" cehalet, hastalık ve yoksulluktan başka bir şey ifade etmediğini de bilir (*Le Médecin de campagne*, *Le Curé de Village* [Köy Papazı]). Kendi Romanesk eğilimlerine karşın Balzac, Romantiklerin "toplumsal mistisizmi"ne tamamen yabancıdır.[88] Köylülerin "ahlaki saflığı" ve "bozulmamış doğasına" gelince; o konuda hiçbir yanılsamaya kapılmaz. Halkın iyi ve kötü özelliklerini, aristokrasinin erdem ve kusurlarıyla aynı nesnellikle yargılar. Kitlelerle ilişkisi, burjuvaziye beslediği nefret ve sevgi karışımı kadar çelişkilerle doludur ve dogmatik olmaktan uzaktır.

Balzac, bilmeden ve istemeden devrimci olan bir yazardır. Yakınlık duyduğu şeyler, onu isyankârların ve nihilistlerin müttefiki kılar. Çağdaşlarının çoğu, onun siyasi açıdan güvenilmezliğini kabul eder; onun özünde, toplum düşmanlarıyla, yolunu şaşırmış ve yerinden edilmişlerle hep mutlak bir anlaşma içinde olan bir anarşist olduğunu bilirler. Louis Veuillot, Balzac'ın tahtı ve altarı, bu kurumların düşmanlarını kendine minnettar bırakacak şekilde savunduğunu belirtir.[89] Alfred Nettement, *Gazette de France*'ta (Şubat 1836), Balzac'ın gençliğinde uğradığı tüm haksızlıklar için toplumdan intikam almak istediğini ve toplum karşıtı doğaları yüceltmesinin bu intikamın veçhelerinden sadece biri olduğunu yazar. Charles Weiss, anılarında (Ekim 1833), Balzac'ın kendine meşrutiyetçi süsü verdiği hâlde hep liberal gibi konuştuğunu vurgular. Victor Hugo, istese de istemese de onun devrimci bir yazar olduğunu ve eserlerinin gerçek bir demokratın yüreğini ortaya koyduğunu iddia eder. Son olarak Zola, hayata bakış açısındaki açık ve gizli unsurlar arasında bir antitez kurarak Marksist yorumu öngörür ve bir yazarın yeteneğinin inançlarıyla pekâlâ çelişebileceğine işaret eder. Ne var ki bu antagonizmanın gerçek anlamını keşfedip tanımlayan ilk kişi Engels'tir. Yazarın siyasi görüşleri ile sanatsal yaratımları arasındaki çelişkiyi bilimsel açıdan değerlendirilebilir şekilde ilk kez ele alan da odur ve böylece tüm sanat sosyolojisindeki en önemli bulgusal ilkelerden birini formül-

---

88 ERNEST SEILLIÈRE: *Balzac et la morale romantique* (*Balzac ve Romantik Ahlak*), 1922, s. 61.

89 ANDRÉ BELLESSORT: *Balzac et son oeuvre* (*Balzac ve Eserleri*), 1924, s. 175.

leştirir. O zamandan bu yana, sanatsal ilericilik ile siyasi muhafazakârlığın mükemmelen uyumlu olduğu ve gerçekliğe sadık kalıp onu samimiyetle betimleyen her dürüst sanatçının, çağı üzerinde aydınlatıcı ve özgürleştirici bir etkiye sahip olduğu açıkça ortaya çıkmıştır. Böyle bir sanatçı, liberalizm karşıtı ve gerici unsurların ideolojisinin dayandığı gelenek ve klişeleri, tabu ve dogmaları istemeden yıkmaya yardımcı olur. Engels, Bayan Harkness'a 1888 Nisan tarihli ünlü mektubunda şöyle yazar:

"Bahsettiğim realizm, yazarın görüşlerine rağmen kendini belli edebilir ... Gelmiş geçmiş tüm Zolalardan daha büyük bir realizm ustası olduğuna inandığım Balzac, *Comédie humaine*'inde, Fransız 'toplum'unun fevkalade realist bir tarihini sunar. 1816'dan 1848'e kadar neredeyse her yıl, yükselen burjuvazinin, 1815'ten sonra yerleşik hâle gelmiş ve *vieille politesse française*[90] standartlarını elinden geldiğince tekrar yükselten aristokratik sosyete üzerindeki artan baskısını vakayiname üslubuyla betimler. Bunun, örnek toplumun son kalıntılarının, cebi paralı görgüsüz türediler sahneye çıkmadan önce nasıl yavaş yavaş yok olduğunu ya da sonradan görmeler tarafından nasıl yozlaştırıldığını anlatır. ... Eh, Balzac siyaseten meşrutiyetçiydi; büyük eseri, örnek toplumun onarılamaz çöküşü üzerine ölümsüz bir ağıttır; yok olmaya mahkûm bir sınıfa yakınlık duyar. Ama tüm bunlara karşın, hicvi ve ironisi hiçbir zaman, büyük yakınlık duyduğu erkek ve kadınları, yani soyluları harekete geçirdiğinde olduğundan daha keskin ve yakıcı olmamıştır. ... Böylece Balzac'ın kendi sınıfsal yakınlık ve siyasi ön yargılarına ters düşmek zorunda kalması, savunduğu aristokrasinin düşüşünün gerekli olduğunu *anlaması* ve onları daha iyi bir kaderi hak etmeyen insanlar olarak tanımlaması; geleceğin gerçek insanlarını *görmüş* ve şimdilik geleceğin yalnız onlara ait olduğunu anlamış olması, bence realizmin en büyük zaferlerinden ve eski Balzac'ın en büyük özelliklerinden biridir."[91]

---

90 "Eski Fransız nezaketi." (ç.n.)

91 KARL MARX ve FREDERICK ENGELS: *Literature and Art* (*Edebiyat ve Sanat*), 1947, s. 42-43.—Ayrıca *International Literature*'da, Temmuz, 1933, No. 3, s. 114.

Balzac, deneyiminin zenginleşmesine ve farklılaşmasına odaklanmış bir natüralisttir. Ama kişi natüralizmden, gerçekliğin tüm verilerinin mutlak eşitlenmesini, bir sanatçının yapıtının tüm bölümlerindeki aynı hakikat ölçütünü anlıyorsa, o hâlde Balzac'a sadece natüralist demekten imtina edecektir. Balzac'ın tekrar tekrar Romantik hayal gücüne ve melodrama meylettiği, yalnızca en eksantrik karakterleri ve en olası durumları bulmak için yolundan sapmakla kalmayıp hikâyeleri somut olarak hayal edilmesi imkânsız olacak şekilde kurguladığı ve yalnızca betimlemelerinin renk ve tonlarıyla hedeflenen atmosfere katkıda bulunduğu gerçeğiyle de yüzleşmek zorunda kalacaktır. Balzac'ı su katılmamış bir natüralist ilan etmek, yalnızca hayal kırıklığına yol açabilir. Onu bir psikolog ya da toplumsal çevreyi resimleyen bir sanatçı olarak daha sonraki natüralist romanın ustalarıyla, söz gelimi Flaubert ya da Maupassant ile karşılaştırmak anlamsız ve yararsızdır. Eserlerinden gerçekliğin, en cüretkâr ve en acayip manzaraların tasvirleri olarak keyif alamazsanız, onlardan bu unsurların gelişigüzel karışımından başka bir şey beklerseniz, onları hiçbir zaman beğenmezsiniz. Balzac'ın sanatı, hayata tamamen teslim olmaya dair tutkulu bir arzu tarafından yönetilir, ama doğrudan gözleme neredeyse hiçbir şey borçlu değildir. En temel nitelikleri, bilinçli düşüncenin ve hayalî duyguların bir ürünü olarak icat edilmiştir.

Her sanat eseri, en natüralisti bile, gerçekliğin idealleştirilmesidir; bir efsane, bir tür Ütopyadır. En alışılmamış üslupta dahi, örneğin Empresyonist resmin parlak renk ve benekleri ya da modern romanın ipe sapa gelmez ve tutarsız karakterleri gibi, belli özellikleri doğru ve muhtemel kabul ederiz. Ama Balzac'ın gerçekliği tasviri, çoğu natüralistinkinden çok daha keyfîdir. O, okuru kendi ruh hâlini ve kurmaca dünyasının mikrokozmik bütünlüğünü paylaşmaya zorladığı bir despotizmle yaşama sadakat izlenimini uyandırır. Ampirik gerçeklik dünyasıyla rekabet olasılığı burada daha en başından dışlanmıştır. Karakterleri ve ortamları, bireysel özellikleri gerçek deneyime tekabül ettiği için değil, sanki gerçekten gözlemlenmiş ve gerçeklikten kopyalanmış gibi çok keskin ve ayrıntılı çizilmiş oldukları için çok sahici görünür. Bu

mikrokozmosun bireysel unsurlarının tümü bölünmez bir birlik hâlinde bir araya geldiğinden; figürler içinde bulundukları çevre, karakterler fiziksel yapı, bedenler de etraflarını saran nesneler olmadan düşünülemediği için balık istifi bir gerçeklikle karşı karşıyaymışız gibi hissederiz.

Klasik ve Klasisist sanat eserleri, dış dünyadan kopmuş, kendi estetik alanlarında katı bir yalıtılmışlık içinde yan yana durmaktadır. Yani tüm formlarıyla natüralizm, alenen gerçek bir örneği model almış tüm sanatlar, bu alanın içkinliğini kırar. Çeşitli sanatsal temsillerde tekrar tekrar görülen [cyclic] tüm formlar, sanat eserinin otokrasisini yok eder. Orta Çağ'da sanat eserlerinin çoğu, birkaç bağımsız birlik içeren bu kümülatif tarzda ortaya çıkmıştı. Uzun, bitmek bilmeyen öyküleri ve üç aşağı beş yukarı birbirinin aynı karakterleriyle şövalye epikleri ve macera romanları da Orta Çağ resim dizileri [cycle] ve dinî piyeslerin sayısız epizodu gibi bu kategoridendir. Balzac kendi sistemini keşfedip ayrı ayrı romanları kapsayan bir çerçeve olarak *Comédie humaine* fikrini bulduğunda, bir dereceye kadar bu Orta Çağ kompozisyon yöntemine geri döndü. Klasik sanat eserlerinin kendi kendine yeterliliğinin ve duru kesinliğinin anlam ve değerini kaybettiği bir formu benimsedi. Ama Balzac bu "Orta Çağ" formunu nasıl buldu? Bu form 19. yüzyılda nasıl yeniden ilgi çeker oldu? Orta Çağ'ın sanatsal yönteminin yerini tamamen Rönesans Klasisizmi, yani sanat eserinde formların bir noktada toplanması ve birlik fikri almıştı. Bu Klasisizm devam ettiği sürece, belli motiflerin tekrar etmesi [cyclical] yöntemi asla eski konumunu geri kazanamazdı, ama insanlar maddi gerçekliğe hâkim olma yeteneklerinden emin oldukları sürece yöntem geçerliliğini korudu. Yaşamın maddi koşullarına bağımlılık duygusu arttıkça, Klasisist sanatın hâkimiyeti yavaş yavaş sona erer. Bu bakımdan da Romantikler Balzac'ın doğrudan selefleridir.

Zola, Wagner ve Proust, bu gelişimin ileri aşamalarına damga vurarak birlik ve seçim ilkesinin aksine, tekrar eden [cyclic], ansiklopedik ve dünyayı kucaklayan bir üslubu gitgide daha çok benimserler. Modern sanatçı, tükenmez ve tek bir esere indirgene-

meyecek bir hayata katılmak ister. Büyüklüğü ancak boyutla, gücü de yalnız sınırsızlıkla ifade edebilir. Belli ki Proust, Wagner ve Balzac'ın tekrar edilen [cyclical] formla ilişkisinin bilincindeydi. Proust, "Müzisyen (Wagner)" diye yazar, "yarattıklarına bir yabancının ve aynı zamanda bir babanın gözüyle baktığında kaçınılmaz biçimde Balzac ile aynı sarhoşluğu hissetti... O zaman, tekrar eden figürlerle bir seride [cycle] birleştirilirse çok daha güzel olacaklarını gözlemleyip eserine son bir fırça darbesi, hepsinin içinde o en yüce darbeyi ekledi… sonradan eklenmiş, ama hiç de yapay olmayan bir darbe… fark edilmemiş, ama daha gerçek, daha canlı bir birlik…"[92]

Comédie humaine'deki iki bin karakterden dört yüz altmışı birkaç romanda tekrarlanır. Örneğin Henri de Marsay, yirmi beş farklı eserde yer alır. Yalnızca *Splendeurs et misères des courtisanes*'da [Kibar Fahişelerin İhtişam ve Sefaleti], serinin [cycle] diğer bölümlerinde de az çok önemli bir rol oynayan yüz elli beş kişi görünür.[93] Tüm bu karakterler, münferit eserlerden daha büyük ve daha somuttur ve Balzac'ın onlar hakkında bildiği ve anlatabileceği her şeyi bize her zaman anlatmadığını hissederiz. Ibsen'e bir keresinde *Bir Bebek Evi*'nin kadın kahramanına neden yabancı bir isim verdiği sorulduğunda, karakterinin İtalyan olan büyükannesinin adını aldığını söylemiştir. Büyükannesinin gerçek adı Eleonora'ydı, ama çocukken çok şımartılmış olduğu için kendisine Nora diye seslenilirdi. Ibsen, bütün bunların oyunda hiçbir rol oynamadığı itirazına hayretle cevap vermiştir: "Ama gerçek, gerçektir." Thomas Mann yerden göğe haklıdır; Ibsen, 19. yüzyılın diğer iki büyük teatral yeteneğiyle, Zola ve Wagner ile aynı kategoriye girer.[94] Onda da sanat eseri, Klasisist formun mikrokozmik kesinliğini yitirir. Ibsen'de olduğu gibi, Balzac'ın karakterleriyle ilişkisine dair de olağanüstü sayıda anekdot vardır. Bunlardan en bilineni Jules Sandeau ile olan olaydır. Sandeau, kız kardeşinin hastalı-

---

92 MARCEL PROUST: *La Prisonnière* (*Mahkûm*), I.

93 E. PRESTON: *Recherches sur la technique de Balzac* (*Balzac Tekniği Üzerine Araştırma*), 1926, s. 5, 222.

94 THOMAS MANN: *Die Forderung des Tages* (*Çağın Gerektirdikleri*), 1930, s. 273 ff.

ğından bahsederken Balzac sözünü keser: "İyi hoş da, gerçekliğe dönelim: Eugénie Grandet'yi kiminle evlendireceğiz?" Arkadaşlarından birini şu sorusuyla şaşırtmışlığı da vardır: "Felix de Vaudeville'in kiminle evleneceğini biliyor musunuz? Bir de Grandville'le. Bayağı iyi bir eşleşme, değil mi?" Ama en güzel ve en karakteristik olanı, Hofmannsthal anekdotudur. Burada Balzac hayalî bir diyalogda şöyle söyler: "Benim Vautrin'a göre bu oyun (Otway'in *Venice Preserv'd*'ü [Kurtarılmış Venedik]), oyunların en güzeliymiş. Böyle bir adamın yargısına çok güvenirim ben."[95] Karakterlerinin roman dışındaki mevcudiyeti Balzac açısından öyle apaçık bir gerçek, yazarın o kadar doğal kabul ettiği bir şeydir ki, herhangi bir oyun ya da kitap hakkında Vautrin, de Marsay ya da Rastignac'ın ne düşündüğünü hemen söyleyebilir. Balzac'ta yapıtın sınırlarının aşılması o kadar ileri gider ki, söz konusu eserde hiç görünmeseler bile *Comédie humaine*'den karakterlere sık sık atıfta bulunur ve tüm eserin belli bölümlerinin başlıklarını alıntılar.

Paul Bourget'nin, *Comédie humaine*'in "Repertuvar"ını, Balzac'ın karakterlerinden oluşan bu "Kim Kimdir"i karıştırmayı ne kadar sevdiği iyi bilinir.[96] Onun hobisi bugün neredeyse gerçek bir "Balzaccı" pasaportu kabul edilir. Her hâlükârda, *Comédie humaine* kavramı ve etkisinin yalnızca kısmen estetik olduğu ve gerçek hayattan ayrı tutulamayacağı gerçeğinin takdir edildiğine dair bir işarettir bu. Balzac, Klasisist ve Romantik yazının saf sanatsal kalitesinden, Flaubert ve Baudelaire'in estetizmine uzanan gelişimde gelip geçici bir anı, tamamen dönemin güncel sorunları tarafından yutulmuş bir sanatın kısacık bir anını temsil eder. "L'art pour l'art"dan bu kadar uzaklaşmış, sanatsal saflıkla ondan daha az ilgilenen başka bir 19. yüzyıl yazarı yoktur. Bunların daha en baştan, "ne fazla ne de eksik" Klasisist ilkesiyle ve deneyimi tek bir seviyeye indirgeme prensibiyle hiçbir ortak yanı olmayan, dengesiz ve görece üstünkörü bir karışım olduğu gerçeğiyle yüzleşilmezse,

---

95 HUGO VON HOFMANNSTHAL: *Unterhaltungen ueber literarische Gegenstaende* (*Edebi Meseleler Üzerine Sohbetler*), 1904, s. 40.

96 A. CERFBERR-J. CHRISTOPHE: *Répertoire de la Comédie humaine* (*Comédie humaine Repertuvarı*), 1887.

Balzac'ın eserleri hiçbir zaman huzur içinde ve rahat bir vicdanla, keyif alınarak okunamaz. Kusursuz bir bütün olarak sanat eseri fikri her zaman bir kurmacadır. En başarılı eserler bile kaotik ve farklı unsurlarla doludur, ama Balzac'ın romanları tüm estetik kurallardan başarıyla kaçınmanın klasik örneğidir. Klasik edebiyat yapıtlarını bir standart olarak kabul edersek, bunlarda en liberal sanat kurallarının bile bariz ihlalleri bulunacaktır. Kişi, karakterlerinin kendi kendilerini yok eden çılgınlıkları, isyankârların ve çaresizlerin hâlâ insanın yüreğini dağlayan korkunç sözleriyle bu eserlerin büyüsüne kapılmış bile olsa, bunlarda rasyonel bir analize açık olan her şeyin "baştan savma" olduğunu kabul etmek zorunda kalacaktır. Balzac, romanın konusunu doğru düzgün ne kurgulayabilmiş ne de geliştirebilmiştir. Karakterleri de genellikle kendi çevresi ve bulunduğu ortamlar kadar belirsiz ve heterojen biçimde bir araya getirilmiştir. Natüralizmi sadece eksik değil, aynı zamanda sarsak ve baştan savmadır. Hepsinden önemlisi okur, tüm bu eksikliklere tüyler ürpertici zevksizlik örneklerinin eşlik ettiğini, yazarın öz eleştiri gücünden yoksun olduğunu ve okuru şaşkına çevirmek için her yola başvurmaya hazır olduğunu itiraf etmek zorunda kalacaktır. Artık Balzac'ta 18. yüzyılın estetik kültürüne; onun kayıtsız, zarif ve oyunbaz gelişigüzelliğine dair hiçbir şey yoktur. Beğenisi, tefrika roman okuyanlarla, hem de en kötülerini okuyanlarla aynı seviyededir. Hiçbir şey onun için gereğinden aşırı, abartılı ve coşkulu değildir. Değer verdiği hiçbir şeyi vurgulamadan, üstünlük sıfatı kullanmadan ifade edemez. Hep yüksek sesle konuşur; böbürlenir ve hile yapar. Kendine akademisyen ve filozof izlenimi vermeye çalıştığı anda iğrenç bir şarlatan oluverir. Oysa düşünür olduğunun farkında değilken, kişisel ilgi alanları ve tarihsel duruma uygun olarak kendiliğinden düşünüp akıl yürütürken, şüphesiz büyük bir düşünürdür.

Zevksizliğinin en utanç verici kanıtı, üslubundaki kusurlardır: Karmakarışık bir sözcük seli, takındığı son derece ağırbaşlı tutum, yapmacık ve şatafatlı metaforları, delice coşkusu ve pseudo yüce duyguları... Diyalogları bile hatasız değildir; tıpkı insanın yanlış notadan şarkı söylemesi gibi, orada da kulağa "yanlış" gelen no-

talar ve ölü pasajlar vardır. Taine'in Balzac'ın üslubundaki acayiplikleri açıklayarak haklı çıkarmaya çalıştığı akıl yürütme iyi bilinmektedir. Taine, edebiyatta, hepsi aynı haklara sahip farklı üsluplar olduğunu belirtir ve *Comédie humaine*'in yazarının artık 17. ve 18. yüzyıl *salons*'unun okur kitlesine, en ufak bir ipucuna tepki veren ve dikkatinin çekilmesi için cırtlak renk ve tiz seslere ihtiyaç duymayan bir kitleye hitap etmediğini vurgular. Aksine Balzac, yalnızca yenilikten, sansasyon ve abartıdan etkilenen insanlar, yani tefrika roman okurları için yazar.[97] Kuşkusuz bu, sosyolojik edebiyat eleştirisinin muhteşem bir örneğidir; çünkü Balzac kuşağı yazarlarının çoğu onun üslup hatalarından kaçınmış olsa da, pek azı kendi çağını onun kadar dikkatli gözlemlemiştir. Ama Balzac'ın zayıf yanlarını haklı çıkarmak yerine, eserlerindeki yüce ve aşağı olanın aniden birbirine yaklaşmasını anlamaya çalışmamız gerekmez midir? Sosyolojik bir açıklama için, üslubundaki tuhaflıkları her şeyden önce pleb olmasına, yeni ve nispeten kültürsüz, ama olağanüstü faal ve verimli orta sınıfın entelektüel dışa vurumuna bağlamamız gerekmez midir?

Eserlerinde Balzac'ın kendi kuşağından çok sonraki nesillerin portresini çizdiği ve "nouveaux riches"leri[98] ve sonradan görmelerinin, spekülatör ve maceraperestlerinin, sanatçılarının ve koketlerinin Temmuz Monarşisi'nden ziyade İkinci İmparatorluk'a özgü olduğu defalarca dile getirildi. Şüphesiz, onun durumunda hayat, sanatı taklit etmiş gibi görünür. Balzac, ileriyi görmenin gözleme baskın çıktığı edebi peygamberlerden biridir. Elbette "peygamber" ve "öngörülü", büyülü etkisi her yeni kusurda daha da artan bir sanatın sunduğu ikilemi gizlemek için kullanılan kelimelerdir. Ama hayatın anlamı ve içinde bulunduğumuz çağa dair en derin kavrayışı inanılmaz bir naiflikle birleştiren *Chef-d'oeuvre inconnu* [Gizli Başyapıt] gibi bir eser hakkında başka ne söylenebilir? Bu eserde Frenhofer, Mabuse'ün en büyük öğrencisi, ustanın boyalı figürlere hayat aşılama sanatını aktardığı tek kişidir. On yıldır

---

97 TAINE: *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (*Eleştiride ve Tarihte Yeni Denemeler*), 1865, s. 104-113.

98 "Yeni zenginler." (ç.n.)

tüm sanatların en yüksek nesnesi olan Pygmalion'un sırrına ulaşma mücadelesinde bir eser, bir kadın resmi üzerinde ter dökmektedir. Her geçen günün onu hedefine yaklaştırdığını hisseder, ama geriye hep yenilmez, çözülemez ve ulaşılamaz bir şey kalmaktadır. Gerçeğin kendisinden sakladığına, henüz doğru modeli bulamadığına inanır. Sonra bir gün, sanata tutkun olan Poussin, o zamana dek resmedilmiş en mükemmel vücuda sahip olduğu düşünülen metresini yanında getirir. Frenhofer, kızın güzelliğiyle kendinden geçer, ama bakışları onun genç bedeninden tamamlanmamış ve tamamlanamaz resme geri döner. Gerçek artık onu etkilememektedir; Frenhofer, kendi içindeki yaşamı öldürmüştür. Ama Poussin'ın metresine karşı hissettiğinden daha büyük bir kıskançlıkla tüm yabancı gözlerden sakladığı resim, hayatı boyunca üstünde çalıştığı eser, yıllar içinde kat kat boyanıp üst üste yığılmış, aralarında sadece mükemmel bir bacak formunun hâlâ seçilebildiği, anlaşılmaz bir kıvrımlı çizgi ve leke deryasından ibarettir. Balzac, geçen yüzyılın sanatının kaderini önceden görmüş ve onu eşsiz bir şekilde betimlemiştir. Onun yaşama ve topluma yabancılaşmasının sonuçlarını fark etmiş, onu tehdit eden ve İkinci İmparatorluk döneminde korkunç bir gerçeklik hâline gelecek estetizm, nihilizm ve kendi kendini yok etme tehlikesini en eğitimli ve en keskin görüşlü çağdaşlarından bile daha iyi anlamıştır.

2
İKİNCİ İMPARATORLUK

Romantikler, yazarların Devrim'den bu yana yaşadıkları prestij kaybının tamamen farkındaydılar ve hasmane toplumdan kaçarak bireyciliğe sığındılar. Evsiz barksızlık hisleri, küskün bir ihtilaf havasında dışarıya yansıyordu. Ama topluma karşı verdikleri mücadeleyi hiç de umutsuz görmüyorlardı. 1830 kuşağının yazarları, seleflerinin hırçın tavırlarını ilk bırakanlar oldular ve yalıtılmışlıklarına boyun eğmeye başladılar. Tek itirazları, kendileri ve hizmet ettikleri kitle arasındaki farkı vurgulamaktan ibaretti. Sonraki neslin yazarları ise öyle küstahlaştılar ki, bu bağımsızlık gösterisini bile gölgede bırakarak gösterişli bir gayrişahsilik ve duyarsızlık pelerinine büründüler. Ne var ki bu kayıtsızlık, 17. ve 18. yüzyılların nesnelliğinden oldukça farklıydı. Klasisist çağın yazarları, okurlarını eğlendirmek, eğitmek ya da onlarla hayatın belli sorunları hakkında söyleşmek istemişlerdi. Ama Romantizmin ortaya çıkışından bu yana edebiyat, yazar ile okur kitlesi arasındaki eğlence ve tartışma olmaktan çıkıp yazarın kendini ifşa ettiği ve yücelttiği bir şeye dönüştü. Dolayısıyla Flaubert ve Parnasistler[99] kişisel duygularını saklamaya çalıştıklarında, kayıtsızlıkları Erken Romantik edebiyatın ruhuna geri dönüş anlamına gelmez; daha çok, bireyciliğin en zorba ve en kibirli biçimini temsil eder. Başkalarına açıklama yapmaya bile tenezzül etmeyen bir bireyciliktir bu.

---

99 Parnasizm, Fransa'da 1860 yılında *Le Parnasse contemporain* şiir dergisi etrafında toplanan sanatçılarca ortaya çıkarılmış bir edebi akım. Şiirde realizm ve "sanat için sanat" görüşünü benimsemiştir. (ç.n.)

1848 ve sonuçları, gerçek sanatçıları halktan tamamen uzaklaştırdı. 1789 ve 1830'da olduğu gibi, devrim yine üstün bir entelektüel faaliyet ve üretkenlik döneminden sonra geldi ve daha önceki devrimler gibi demokrasinin ve entelektüel özgürlüğün nihai yenilgisiyle sona erdi. Gericiliğin zaferine, eşi görülmemiş bir entelektüel gerileme ve beğenide tam bir yozlaşma eşlik etti. Burjuvazinin devrime karşı komplosu, görünüşte sakin ulusu iki kampa böldüğü için sınıf mücadelesinin vatan hainliğiyle suçlanması,[100] basın özgürlüğünün kısıtlanması, rejimin en güçlü desteği olan yeni bir bürokrasinin yaratılması, her türlü ahlak ve beğeni meselesinde en yetkin bilirkişi olarak polis devletinin kurulması, Fransız kültüründe daha önce hiç görülmemiş bir bölünmeye yol açtı. Entelijansiyanın uysallığı ile isyan ruhu arasındaki bugün hâlâ çözülmemiş olan çatışmanın ve entelijansiyanın bir kısmını cesaret kırıcı bir unsur hâline getiren devlete karşı muhalefetin başlangıcı da buydu.

Sosyalizm, herhangi bir direniş sergileyemeden, yeni kurulan düzenin kurbanı oldu. *Coup d'état*'dan[101] sonraki ilk on yılda Fransa'da kayda değer bir işçi hareketi olmaz. Proletarya bitkin ve sindirilmiştir, kafası karışıktır; sendikaları feshedilmiş, liderleri hapse atılmış, sürgün edilmiş ya da susturulmuştur.[102] Muhalefette hatırı sayılır bir artışa yol açan 1863 seçimleri, değişimin ilk işaretidir. İşçi sınıfı yeniden derneklerde birleşir, grevler çoğalır ve III. Napolyon giderek daha çok taviz vermeye zorlandığını fark eder. Ama Napolyon'un diktatörlüğünü kendi iktidarına tehdit olarak gören liberal üst-orta sınıf gönülsüz bir yardım eli uzatmamış olsaydı, sosyalizm uzun süre amacına ulaşamayacaktı. Rejimin kalbindeki bu çatışma, 1860'tan sonraki siyasi gelişmeyi, otoriter hükümetin çöküşünü ve İmparatorluğun yıkılışını açıklar.[103] III. Napolyon'un yönetimi finans kapital ve büyük sanayiye dayanıyordu.

---

100 TOCQUEVILLE'in Millet Meclisi'ndeki konuşması ile karşılaştırınız. Alıntının kaynağı P. LOUIS, op. cit., II, s. 191.

101 Hükümet darbesi. (ç.n.)

102 Ibid., s. 200-201.

103 Ibid., s. 197.

Ordu, proletaryaya karşı mücadelede çok yararlıydı, ama burjuvaziye karşı mücadelede hiçbir faydası yoktu, çünkü varlığı bu sınıfın desteğine bağlıydı. Ekonomik refah dalgasına denk gelmeseydi, İkinci İmparatorluk asla ortaya çıkmazdı. Gücü ve meşruiyeti, vatandaşlarının zenginliğinde, yeni teknik buluşlarda, demir yolları ve kanalların geliştirilmesinde, mal trafiğinin hızlandırılıp güçlendirilmesinde, kredi sisteminin yayılmasında ve artan esnekliğindeydi. Temmuz Monarşisi sırasında genç yetenekleri en çok çeken şey hâlâ siyasetti, oysa şimdi en iyi adamları ticaret çekmektedir. Fransa, yalnızca örtük koşullarda değil, kültürünün harici formlarında da kapitalist bir ülkeye dönüşür. Kapitalizm ve sanayileşmenin uzun süredir tanıdık hatlar üzerinden geliştiği doğrudur, ama tam etkisini ancak şimdi gösterir. 1850'den itibaren gündelik yaşam, insanların evleri, ulaşım araçları, aydınlatma teknikleri ile yiyecek ve giyecekler, modern kent uygarlığının başlangıcından bu yana geçen tüm yüzyıllarda olduğundan daha radikal bir dönüşüm geçirir. Özellikle de lüks talebi ve eğlence çılgınlığı, hiç olmadığı kadar büyüyerek yaygınlaşır.

Burjuvazinin kendine güveni artar, müşkülpesent ve kibirli olur. Demi-monde'ların,[104] aktrislerin ve yabancıların eşi görülmemiş bir rol oynadığı yeni moda toplumun melez yapısını ve kendi mütevazı kökenini salt harici unsurlarla gizleyebileceğini zanneder. *Ancien régime*'in çöküşü son aşamasına girer ve eski örnek toplumun son temsilcilerinin ortadan kaybolmasıyla birlikte Fransız kültürü, ilk ağır darbeyi aldığı zamankinden daha şiddetli bir bunalım dönemine girer. Sanatta, bilhassa mimari ve iç dekorasyonda, zevksizlik modayı hiç bu kadar belirlememiştir. Sivrilmek isteyecek kadar zengin olan, ama aşırıya kaçmadan sivrilecek kadar da yaşlı olmayan yeni zenginler için hiçbir şey çok pahalı ya da şatafatlı değildir. Yöntem seçiminde, hakiki ve taklit malzeme kullanımında, benimseyip harmanladıkları üsluplarda hiçbir ayrım gözetmezler. Mermer ve oniks, saten ve ipek, ayna ve kristal gibi, Rönesans ve Barok da sadece ama-

104 Şaibeli kadınlar topluluğu. (ç.n.)

ca ulaşmada birer araçtır. Roma saraylarını ve Loire'daki kaleleri, Pompei atrium'larını,[105] Barok salonları, Louis-Quinze[106] marangozlarının mobilyalarını ve Louis-Seize[107] fabrikalarının duvar halılarını taklit ederler. Paris yeni bir ihtişam, yeni bir metropol havası kazanır. Ama ihtişamı çoğu zaman yalnızca görünüşte kalır. Gösterişli malzemeler genelde taklittir; mermer sadece stucco, taş sadece harçtır. Muhteşem cepheler boyadan ibarettir, zengin dekorasyon suni ve amorftur. Egemen toplumun sonradan görme düzenine tekabül eden güvenilmez bir unsur mimariye sızar. Paris yeniden Avrupa'nın başkenti olur. Ne var ki eskisi gibi sanat ve kültür merkezi değil, eğlence dünyasının metropolü, opera, operet, balolar, bulvarlar, restoranlar, mağazalar, dünya sergileri ile ucuz ve hazır zevkler kentidir.

İkinci İmparatorluk, eklektizmin klasik dönemidir. Mimaride ve endüstriyel sanatlarda kendine has bir üslubu olmayan, resminde de üslupsal bir birliğin olmadığı bir dönemdir bu. Yeni tiyatro, otel, apartman, kışla, büyük mağaza ve hâller ortaya çıkar. Sıra sıra sokaklar yükselir; Paris, Haussmann tarafından adeta yeniden inşa edilir, ama ferahlık ilkesi ve demir konstrüksiyonun başlangıcı dışında tüm bunlar tek bir özgün mimari fikir olmadan gerçekleşir. Elbette, daha erken dönemlerde de birbiriyle rekabet eden pek çok üslup yan yana gelmişti. Toplumun önde gelen sınıflarının beğenisine uygun olmayan, ama tarihsel açıdan önemli üslup ile tarihsel olarak önemsiz ve bayağı, ama popüler bir üslup arasındaki tutarsızlık bilinen bir olguydu. Ne var ki sanatsal açıdan önemli eğilimler hiçbir zaman şimdiki kadar az onaylanmamıştı. Başka hiçbir dönemde yalnızca estetik bakımdan değerli ve tarihsel olarak önemli olgulardan söz eden sanat ve edebiyat tarihinin, çağın gerçek sanat yaşamına dair yetersiz bir portre çizdiğini bu kadar güçlü hissetmeyiz. Başka bir deyişle, geleceğe işaret eden ilerici eğilimlerin tarihi ile anlık başarı ve etkilerinden ötürü baskın olan eğilimlerin tarihi, tamamen farklı iki

---

105 Antik Roma evlerinin merkezindeki açık alan, avlu. (ç.n.)
106 15. Louis. (ç.n.)
107 16. Louis. (ç.n.)

olguya atıfta bulunur. Ders kitaplarımızda on satırlık yer verilen bir Octave Feuillet ya da Paul Baudry, o dönemin kamuoyunun bilincinde, kendilerine sayfalar ayırdığımız Flaubert veya Courbet'den kıyaslanamayacak kadar daha çok yer kaplıyorlardı. İkinci İmparatorluk'un sanat yaşamına, rahat ve tembel burjuvaziye hitap eden basit ve hoş üretimler hâkimdir. Dönemin en büyük modelleri temel almış, ama genellikle değersiz ve suni olan gösterişli mimarisini yaratan ve evlerini en pahalı, ama çoğu zaman tamamen gereksiz ve pseudo antika eşyalarla dolduran burjuvazi, duvarları için hoş bir dekorasyondan ibaret bir resim üslubunu, hobi olarak üretilen eğlencelik bir edebiyatı, zahmetsiz ve cana yakın bir müziği, zaferlerini "pièce bien faite"[108] hileleriyle kutlayan bir tiyatroyu tercih eder. Kararsız ve kolayca tatmin edilen bir düşük beğeni artık modayı belirlerken, gerçek sanat, sanatçılara eserlerinin karşılığını verecek durumda olmayan bir sanat erbabı tabakasının mülkiyeti olur.

Sonraki tüm gelişmelerin tohumunu içinde barındıran ve yüzyılın en önemli sanatsal yaratımlarına sahip çıkabilen dönemin natüralizmi, bir muhalefet sanatı, yani hem bazı sanatçıların hem de kamuoyundaki küçük bir azınlığın üslubu olarak kalır. Akademinin, Üniversitenin ve eleştirmenlerin, hatta tüm resmî ve nüfuz sahibi tarafların hedef tahtasındadır. Akımın amaç ve ilkeleri iyice belirginleşip "realizm", "natüralizm"e dönüştükçe, düşmanlık daha da yoğunlaşır. Ne var ki sınırlarının hayli değişken yapısı göz önüne alındığında, gelişimin iki aşamasını bu şekilde ayırmak, doğrudan yanıltıcı olmasa da, pratik açıdan kesinlikle yararsızdır. Her hâlükârda, burada tartışılan bütün bir sanat akımını natüralizm olarak adlandırmak ve "realizm" kavramıyla Romantizme ve onun idealizmine karşı çıkan felsefeyi kastetmek daha yerinde olacaktır. Sanatsal bir üslup olarak natüralizm ve felsefi bir tavır olarak realizmin ne olduğu son derece açıktır. Ama sanatta natüralizm ile realizm arasındaki ayrım sadece durumu karmaşıklaştırarak bize pseudo bir problem sunar. Ayrıca "realizm" kavra-

108 "İyi işlenmiş eser." (ç.n.)

mında, Romantizmin antitezi çok fazla vurgulanır. Hem burada ele aldığımız şeyin Romantik yaklaşımın doğrudan devamı olması hem de natüralizmin Romantizmin ruhuna galip gelmekten ziyade onunla daimî bir mücadeleyi temsil ettiği görmezden gelinir. Natüralizm, yeni geleneklere sahip, yeni ama yine de aşağı yukarı keyfî ve gerçeğe benzer ön kabulleri olan bir Romantizmdir. Natüralizm ve Romantizm arasındaki en önemli fark, yeni eğilimin bilimciliğinde ve olguların sanatsal tasvirinde müspet bilim ilkelerinin uygulanmasında yatar. 19. yüzyılın ikinci yarısında natüralist sanatın hâkimiyeti tamamen, bilimsel bakış açısının ve teknolojik düşüncenin idealizm ve gelenekçilik ruhu karşısındaki zaferinin bir belirtisidir.

Natüralizm, neredeyse tüm olasılık ölçütlerini doğa bilimlerinin ampirizminden alır. Psikolojik hakikat kavramını nedensellik ilkesine, olay örgüsünün doğru gelişimini tesadüf ve mucizelerin ortadan kaldırılmasına, toplumsal çevre tasvirini her doğal fenomenin sonsuz bir koşul ve güdüler zincirinde bir yeri olduğu fikrine, ne kadar önemsiz olursa olsun karakteristik ayrıntı kullanımının asla göz ardı edilmemesini bilimsel gözlem yöntemine, saf ve bitmiş formdan kaçınmayı bilimsel araştırmanın kaçınılmaz biçimde sonuçsuz olmasına dayandırır. Ama natüralist bakış açısının ana kaynağı 1848 kuşağının siyasi deneyimidir: Devrimin başarısızlığı, Haziran ayaklanmasının bastırılması ve Louis Napolyon'un iktidarı ele geçirmesi. Demokratların hayal kırıklığı ve bu olayların yol açtığı genel büyü bozumu, nesnel, realist ve son derece ampirik doğa bilimleri felsefesinde tam ifadesini bulur. Tüm ideallerin ve Ütopyaların başarısızlığından sonra, şimdi temel eğilim, olgulara, yalnızca olgulara bağlı kalmaktır. Natüralizmin siyasal kökenleri, bilhassa onun Romantizm karşıtı ve etik özelliklerini açıklar: Gerçeklikten kaçmayı reddetme ve olguların betimlenmesinde mutlak dürüstlük talebi; nesnelliğin ve toplumsal dayanışmanın teminatı olarak gayrişahsiliğe ve hissizliğe ulaşma çabası; sadece gerçekliği bilmeye ve tanımlamaya değil, onu değiştirmeye de yönelik bir tavır olarak aktivizm; günümüzü yalnızca bir dizi sonuç olarak gören modernizm; son ola-

rak, natüralizmin hem konu hem de sanat alımlayıcısı seçiminde popüler olana eğilimi. Champfleury'nin "le public du livre a vingt sous, c'est le vrai public[109]"[110] sözü, 1848 Devrimi'nin edebiyatı ne yönde etkilediğini ve yeni popülerlik kavramının eski tefrika roman yazarlarınınkinden ne kadar farklı olduğunu gösterir. Tefrika roman yazarları geniş kitleler için yazıyor, çünkü herkes için yazmak istiyorlardı. Oysa natüralistler, yani Champfleury ve çevresi, öncelikle kitleler için yazmak istemektedirler. Bununla birlikte, natüralist edebiyatta iki farklı eğilim vardır: Bohem çevreden gelen yazarların, Champfleury, Duranty and Murger'nin natüralizmi ve "rantiye"lerin, Flaubertlerin ve Goncourtların natüralizmi.[111] İki kamp mutlak düşman olarak karşı karşıya gelmiştir; bohemler her türlü gelenekçilikten nefret ederken, Flaubert ve arkadaşları popülerlik kazanmaya çalışan her yazara şüpheyle yaklaşırlar.

Natüralizm, proletaryanın sanat akımı olarak ortaya çıkar. İlk ustası, bir halk insanı ve burjuva saygınlığı duygusundan yoksun bir sanatçı olan Courbet'dir. Eski bohem çevresi dağılıp üyeleri her şeyi Romantikleştirmeyi seven burjuvazinin gözdelerine dönüştükten ya da bizzat kendileri saygın burjuva konumlarına geldikten sonra, Courbet'nin etrafında yeni bir çevre, ikinci bir bohem *cénacle*[112] oluşur. "Taş Kıranlar" ve "Ornans'da Cenaze"nin ressamı, lider konumunu sanatsal niteliklerine değil, esas olarak insana, en çok da kendi soyuna; sıradan insanların hayatını tasvir etmesine; halka ya da her hâlükârda toplumun daha geniş katmanlarına hitap etmesine; sanatçı proletaryanın belirsiz ve kısıtlamasız yaşamını sürmesine; burjuvaziyi ve burjuvazinin ideallerini hor görmesine borçludur. Courbet, inanmış bir demokrat, bir devrimci, zulmün ve aşağılanmanın kurbanıdır. Natüralist te-

---

109 "Gerçek toplum, yirmi kuruşluk kitabı satın alan toplumdur." (ç.n.)

110 PIERRE MARTINO: *Le Roman réaliste sous le second Empire* (*İkinci İmparatorluk Döneminde Realist Roman*), 1913, s. 85.

111 ALBERT THIBAUDET: *Hist. de la litt.franç. de 1789 à nos jours* (*1789'dan Günümüze Fransız Edebiyatı Tarihi*), 1936, s. 361.

112 Özellikle Romantizm akımı söz konusu olduğunda lider bir yazarın etrafında toplanan yazarlar grubu. (ç.n.)

ori, doğrudan Courbet'nin kendi sanatını gelenekçi eleştiriye karşı savunmasından doğar. "Ornans'da Cenaze" (1850) sergisi vesilesiyle, Champfleury şöyle der: "Şu andan itibaren eleştirmenler *realizmin* ya yanında ya da karşısında olmak zorundalar." Son söz artık söylenmişti.[113] Gündelik hayat hiç bu kadar doğrudan ve kabaca tasvir edilmemiştir belki de. Oysa özünde ne kavram ne de bu sanat pratiği yenidir. Ama bu sanatın siyasi ön yargısı, içerdiği toplumsal mesaj, halkın alçakgönüllülükle betimlenmesi ve halkın adet ve geleneklerine yönelik kibirli bir ilgi yenidir. Ne var ki bu toplumsal bakış açısı ne kadar yeni olursa olsun ve Courbet'nin çevresinde sanatın insani amaçları ve siyasi vazifeleri hakkında ne kadar çok konuşulursa konuşulsun, bohem varoluş, estetikleştirici Romantizmin mirasçısıdır. Bohemlik sanata çoğu zaman, Romantiklerin en yüce teorilerinde bile olmayan bir anlam yükler ve kafası karışık şekilde gevezelik eden bir ressamdan peygamber, satılamaz bir resmin sergilenmesinden ise tarihî bir olay çıkarır.

Courbet ve destekçilerini saran tutku temelde politiktir; öz güvenleri, hakikatin öncüleri ve geleceğin habercileri oldukları inancından gelir. Champfleury, natüralizmin demokrasiye tekabül eden sanatsal bir eğilim olduğunu iddia eder. Goncourtlar bohemliği, edebiyatın sosyalizmi olarak düşünürler. Proudhon ve Courbet'nin nazarında natüralizm ve politik isyan, aynı tutumun farklı ifadeleridir; toplumsal ve sanatsal hakikat arasında temel bir fark görmezler. Courbet, 1851 tarihli bir mektubunda şöyle der: "Ben yalnızca bir sosyalist değil, aynı zamanda bir demokrat ve cumhuriyetçiyim; sözün özü devrim yanlısıyım ve her şeyden önce bir realistim, yani hakikatin sadık bir dostuyum."[114] Zola, "La République sera naturaliste ou elle ne sera pas"[115] derken aslında sadece Courbet'nin fikrini geliştirir.[116] Dolayısıyla egemen sınıflar natü-

---

113 ÉMILE BOUVIER: *La Bataille réaliste* (*Realizm Savaşı*), 1913, s. 237.

114 JULES COULIN: *Die sozialistische Weltanschauung i. d. franz. Mal.* (*Fransız Resminde Sosyalist Dünya Görüşü*), 1909, s. 61.

115 "Cumhuriyet ya natüralist olacak ya da varlığı son bulacak." (ç.n.)

116 ÉMILE ZOLA: *La République et la litt.* (*Cumhuriyet ve Edebiyat*), 1879.

ralizmi reddederek sadece kendini koruma içgüdüsünü yansıtmış olurlar: Ön yargısız ve kısıtlamasız yaşamı betimleyen her sanatın kendi içinde devrimci bir eylem olduğu konusunda tamamen doğru bir duyguyu. Bu tehlikeye ilişkin muhafazakârlar, muhalefetten daha net fikirlere sahiptir.[117] Gustave Planche, *Revue des Deux Mondes*'da oldukça açık bir şekilde, natüralizme direnişin hâkim düzene olan inancın bir itirafı olduğunu, kişinin natüralizmi reddederek çağın materyalizmini ve demokrasisini de reddettiğini ilan eder.[118]

1850'lerin muhafazakâr eleştirmenleri, natüralizme karşı bilinen tüm argümanları tekrarlayıp natüralizm karşıtı tutumlarını belirleyen siyasal ve toplumsal ön yargıların üstünü estetik itirazlarla örtmeye çalışırlar. Natüralizmin idealizmden ve ahlaktan yoksun, çirkinlik ve bayağılık, marazi olma ve müstehcenlik bakımından ise zengin olduğunu ve gerçekliği rastgele ve körü körüne taklit ettiğini söylerler. Ama doğal olarak muhafazakâr eleştirmenleri rahatsız eden şey, taklidin derecesi değil, konusudur. Devrimlerine ve toplumun yeniden tabakalaşmasına rağmen 1850'ye kadar neredeyse hiç değişmeden varlığını sürdüren eski güzellik idealinin ortadan kalkması ve Klasik-Romantik kalokagathia'nın[119] yıkılmasıyla, Courbet'nin yeni bir insan tipi ve yeni bir düzen için savaştığını gayet iyi bilmektedirler. Courbet'nin resmettiği köylü ve işçilerin çirkinliğinin, orta sınıf kadınlarının iriliğinin ve bayağılığının egemen topluma karşı bir protesto, "idealizmi küçümsemesinin" ve "pislik içinde debelenmesinin" natüralizmin devrimci cephaneliğinin bir parçası olduğunu sezerler. Millet, bedensel çalışmanın özünü resmederek köylüyü yeni bir destanın kahramanı yapar. Daumier, devleti destekleyen burjuvayı küstah bir biçimde ve katı yüreklilikle anlatır; politik oyunlarıyla, adaletiyle ve eğlenceleriyle alay eder; burjuva saygınlığının ardına gizlenmiş o hayal meyal komediyi gözler önüne serer.

---

117 OLIVER LARKIN: "Courbet and his Contemporaries ("Courbet ve Çağdaşları")," *Science and Society*, 1939, III/1, s. 44.

118 E. BOUVIER, op. cit., s. 248.

119 Bedensel, ahlaki ve ruhsal bütünlük felsefesine dayanan Platoncu öğreti. (ç.n.)

Motif seçiminin burada sanatsal kaygılardan çok, siyasal kaygılarla belirlendiği açıktır.

Manzara resmi bile egemen toplumsal kültüre karşı bir protestoya dönüşür. Modern manzaranın daha en başında sanayi kenti yaşamına tezat olarak ortaya çıktığı doğrudur. Ama Romantik manzara resmi hâlâ özerk bir dünyayı, gündelik yaşamla herhangi bir doğrudan ilişkiye girmesi gerekmeyen gerçek dışı ve ideal bir varoluşun resmini temsil ediyordu. Bu dünya, gerçek ve çağdaş yaşamın sahnelerinden öyle farklıydı ki, ona karşı bir protesto olarak değil, onun antitezi olarak anlaşıldı. Öte yandan modern resmin "paysage intime"i,[120] sessizliği ve mahremiyetiyle, kentten büsbütün farklı, ama yine de ona çok yakın olan bir ortamı betimler. Romantik olmayan, basit ve gündelik yapısından ötürü kaçınılmaz biçimde iki tür manzarayı birbiriyle kıyaslamamız beklenir. Romantik dağ zirveleri ve deniz kıyılarında, hatta Constable'ın koruları ve göklerinde bile masalsı ve efsanevi bir şeyler vardı. Oysa Barbizon ressamlarının paletinden çıkan orman açıklıkları ve ormanın bittiği ya da başladığı alanlar öyle doğal ve tanıdık, öyle ulaşılması kolay ve elde edilebilirdir ki, modern kentli bunlarda muhakkak bir uyarı ve serzeniş sezmiş olmalıdır. Courbet, Millet ve Daumier'nin insan tiplerinin seçiminde olduğu gibi, bu "şiirsel olmayan", önemsiz motiflerin seçiminde de aynı demokratik ruh hâli kendini gösterir. Tek fark, manzara ressamları şöyle der gibidir: Doğa her zaman, her yerde güzeldir; güzelliğinin hakkını vermek için "ideal" motife gerek yoktur. Oysa figüratif ressamlar, ister başkalarına baskı yapsın ister zulme uğrayan kendisi olsun, insanın çirkin ve acınası olduğunu kanıtlamak isterler. Ama, samimiyetine ve sadeliğine rağmen, natüralist manzara kısa sürede Romantik manzara kadar gelenekselleşir. Romantikler kutsal koru şiirini resmetmişlerdi; natüralistler ise sığırların otladığı açık alanları, vapurların yüzdüğü nehirleri ve tınazlı tarlalarıyla taşra hayatının nesrini resmederler. Buradaki ilerleme, sanat tarihinde sıklıkla oldu-

---

120 "Samimi manzara." (ç.n.)

ğu üzere, stok motiflerin azalmasından ziyade, yenilenmesinden ibarettir. En radikal değişiklikler, açık hava resmi ilkesinden doğar, ki bu neredeyse hiçbir zaman tutarlı bir şekilde ve bir anda uygulanmaz ve genellikle resmin açık havada yapıldığı izlenimi vermekle sınırlıdır. Bu teknik fikir, apaçık bilimsel unsurlarının yanı sıra, siyasi ve ahlaki bir içeriğe de sahiptir ve sanki şöyle demektedir: Dışarıya, hakikatin ışığına çıkın!

Yeni sanatın toplumsal karakteri, ressamların birbirlerine daha da yakınlaşma eğilimine, sanatçı kolonileri kurma ve yaşam tarzı bakımından birbirlerine uyum sağlama çabalarına da yansır. Aslında bir ekol ve topluluk değil, bildiğinden şaşmayan üyeleriyle birbirlerine yalnızca sanatsal amaçlarının samimiyetiyle bağlı tutarsız bir grup olan "Fontainebleau Ekolü", şimdiden yeni çağın kolektif ruhunu temsil eder. Daha sonraki sanatçı kardeşlik ve yerleşkeleri, 19. yüzyılın ortak reform çabaları ve *avant-garde* oluşumları koalisyon ve iş birliğine yönelik aynı eğilimi yansıtır. Romantizmle birlikte dünyaya gelen çağ bilinci, çağın önemi ve gerekliliklerinin bilinci artık sanatçıların zihinlerine tamamen hâkim olmuştur. Courbet'nin "faire de l'art vivant"[121] düsturu ve Daumier'nin sözde "Il faut être de son temps"[122] sloganı aynı fikri, yani Romantizmin yalıtılmışlığını kırıp sanatçıyı bireyselliğinden kurtarma arzusunu ifade eder. Sanatsal bir araç olarak litografinin sahneye çıkması da aynı şekilde bu toplumsal özlemin belirtisidir. Ama bu sadece, edebiyatta tefrika romanla elde edilmiş sanattan keyif almanın demokratikleşmesiyle uyumlu olmakla kalmaz, popüler beğeni ve gazeteciliğin kıyaslanamayacak kadar büyük zaferini de işaret eder. Daumier'nin "gazete" tarzı ressamlığı, zamanının sanatında bir doruk noktasını gösterirken, Balzac'ın tefrika roman yazımı, genel standartta bir yükselme olmaksızın kendi seviyesindeki düşüşü temsil eder.

Peki natüralistler gerçekten çağdaş dünyayı mı, yoksa çağdaş sanat kamuoyunun hiç değilse önemli bir bölümünü mü temsil

---

121 "Yaşayan sanat yapmak." (ç.n.)
122 "Çağının insanı olmak zorundasın." (ç.n.)

ederler? Resim ısmarlayan, satın alan ya da alenen eleştiren, sanat akademilerini yöneten ve hangi eserlerin sergileneceğine karar verenlerin çoğunu temsil etmiyorlardı şüphesiz. Bu insanların görüşleri genel olarak hayli liberaldi, ama hoşgörüleri natüralizme kadar uzanmıyordu. Ingres ve ekolünün akademik idealizmini, Decamps ve Meissonier'nin belli bir hikâye anlatan Romantik tablolarını, Winterhalter ve Dubufe'nin zarif portreciliğini, Couture ve Boulanger'nin sözde Barok öyküleyici resmini, Bouguereau ve Baudry'nin mitolojik ve alegorik dekorasyonlarını,[123] yani her türlü büyük boyutlu, şaşaalı ve değersiz formu sevip desteklemekteydiler. Ama ne mobilya ve perdelerle tıklım tıkış evlerinde ne de en sevilen tarihî üsluplardan birine göre inşa edilmiş resmî salonlarında natüralist resimlere yer yoktu. Modern sanat evsiz kalarak tüm pratik işlevini kaybetmeye başladı. Çağın natüralist resmi ile zarif "duvar süslemesi"ni birbirinden ayıran aynı mesafe, ciddi ve eğlencelik edebiyatı, ciddi ve hafif müziği de birbirinden ayırıyordu. Eğlendirme amacı gütmeyen edebiyat ya da müzik, zamanın ilerici resmi kadar işlevsizdi. Önceleri, Prévost, Rousseau ve Balzac'ın romanları gibi en değerli ve en ciddi edebi ürünler bile, görece geniş toplumsal katmanların okudukları romanları oluşturmuştu, ki bu katmanların bir kısmı edebiyata karşı oldukça kayıtsızdı. Oysa şimdi, edebiyatın aynı anda hem sanat hem de eğlence olarak ikili rolü sona ermektedir. Bundan böyle, aynı eserlerle farklı kültürel seviyelerin gereksinimleri karşılanamaz. Sanatsal açıdan en değerli edebi ürünler, herhangi bir nedenden ötürü halkın dikkatini çekmedikçe, söz gelimi Flaubert'in *Madam Bovary*'si gibi bir skandal yaratarak başarılı olmadıkça, artık eğlencelik okumaya uygun değildir ve genel okur kitlesi açısından hiçbir çekiciliği yoktur. Yalnızca oldukça küçük bir entelektüel tabaka bu tür eserleri takdir eder. Dolayısıyla bu edebiyat bile, tüm ilerici resim ekolü gibi "atölye sanatı" olarak sınıflandırılabilir: Uzman, sanatçı ve sanat erbaplarına yöneliktir. İlerici sanatçıların

123 LÉON ROSENTHAL: *La Peinture romant.* (*Romantik Resim*), 1903, s. 267-268 ile karşılaştırınız.—HENRI FOCILLON: *La Peinture aux XIXe et XXe siècles* (*19. ve 20. Yüzyıl Resmi*), 1928, s. 74-101.

çağdaş dünyaya yabancılaşarak halkla ilişki kurmayı reddetmeleri o kadar ileri gider ki, başarısızlığı tamamen doğal bir şey olarak kabul etmekle kalmaz, başarının kendisini sanatsal kalitesizlik emaresi, çağdaşları tarafından yanlış anlaşılmayı ise ölümsüzlüğün ön koşulu sayarlar.

Romantizm, toplumun daha geniş kitlelerine hitap eden popüler bir unsur içeriyordu. Oysa natüralizm, en azından en önemli ürünlerinde, genel kamuoyunu çekecek hiçbir şeye sahip değildir. Balzac'ın ölümü Romantik çağın sonunu işaret eder; Victor Hugo ise hâlâ sanatsal gelişiminin zirvesindedir. Ama bir edebiyat akımı olarak Romantizm, kültürel yaşamda herhangi bir rol oynamayı bırakmıştır. Önde gelen yazarların Romantik idealden vazgeçmeleri, kamuoyundaki en etkili çevrelerden ve eleştiri dünyasından tam bir kopuş anlamına da gelir. Edebiyatta, siyasetteki hâkim düzenin partisine tekabül eden "partie de résistance", natüralizmin Romantizmle doğrudan tarihsel bağlantısına karşın, ondan daha olumlu bir yaklaşım benimser. Muhafazakâr eleştirmenlerin, ister Romantik ister natüralist olsun, her türlü isyan ruhuyla her şekilde mücadele ettikleri ve akla yatkınlığı her türlü kendiliğindenliğin üstünde tuttukları doğrudur. Ama edebiyatın "samimi duyguları" yansıtmasını talep eder ve gerçek sanatçının ölçütü olarak "yüreğin derinliklerinden gelen"i dikkate alırlar. Ne var ki duyguların bu yeni estetiği, eski kalokagathia'nın –her zaman kolayca anlaşılır olmasa da– yalnızca yeni bir formudur. Ruhsal yaşantıdaki duygusal açıdan doğal ve ahlaki bakımdan değerli olan unsurların sözde özdeşliğine dayanır ve iyi ile güzel arasında mistik bir uyum olduğunu varsayar. Sanatın ahlaki etkisi en önemli aksiyomu, sanatçının eğitim açısından rolü de en yüksek idealidir. Burjuvazinin "l'art pour l'art" ilkesine yaklaşımı bir kez daha değişmiştir. "Saf" ve ahlaki açıdan tarafsız sanatı önce reddetmiş, sonra tanımıştı; şimdiki yaklaşımı ise son derece düşmancadır. Sanatçının isyankârlığı kırılmıştır, gündelik yaşamın sorunlarına müdahale etmesinden korkmak için artık hiçbir neden kalmamıştır. "L'art pour l'art" güverteden aşağı atılabilir ve sanatçının entelektüel bir lider olarak yetkinliği ye-

niden onaylanır. Olası tehlikeden geriye bir tek natüralizm kalmıştır. Ama natüralizmin temsilcileri, "l'art pour l'art"dan değilse bile, en azından ahlaki meselelere karşı ön yargısız ve santimantalizmden [sentimentalism][124] uzak bir değerlendirmeden, başka bir deyişle sanatta ahlak dışı bir yaklaşımdan yana olduklarını ilan ettikleri için, "l'art pour l'art"ın reddi onlara da yöneliktir. Hükûmet, sanatı ve sanatçıları kendi eğitim ve ıslah sistemine yerleştirir. Buloz, Bertin, Gustave Planche, Charles Rémusat, Arnauld de Pontmartin ve Émile Montégut gibi adamlar, büyük süreli yayın ve gazetelerin başeditörleri ve eleştirmenleri, bu sistemin en tepesindeki yetkililerdir. Jules Sandeau, Octave Feuillet, Émile Augier ve Dumas *fils*[125] en saygın yazarları; Üniversite ve Akademi, entelektüel hijyen konusunda öğretim ve araştırma enstitüleri; savcı ve Paris emniyet müdürü, ahlaki ilkelerinin koruyucularıdır. Natüralizmin temsilcileri, hemen hemen 1860'a kadar eleştirmenlerin, tüm yaşamları boyunca da Üniversitenin düşmanca tavırlarıyla savaşmak zorunda kalırlar. Akademi onlara kapalıdır ve devletin yardımına asla güvenemezler. Flaubert ve Goncourt Kardeşler, ahlaka aykırı suçlardan ötürü eleştirilirler. Baudelaire'e hatırı sayılır bir para cezası verilir.

Flaubert'e karşı açılan dava ve *Madam Bovary*'nin (1857) sansasyonel başarısı, natüralizm mücadelesinin bu akım lehine geliştiğini gösterir. Halk konuya ilgi gösterir ve çok geçmeden eleştirmenler de silahlarını bırakırlar; muhalefette yalnızca en inatçı ve en basiretsiz gericiler kalır. Halkın ilgisinin nedenleri bütünüyle sanatsal olmasa da ilerici eğilim bu kez okur kitlesi tarafından eleştirmenlere dayatılmaktadır. Entelektüel modadaki değişiklikler konusunda çok incelikli sezilere sahip Sainte-Beuve, tekrar gençliğinin liberalizmine döner. Taine, Renan, Berthelot ve Flaubert'in yer aldıkları çevreye katılır, hükümeti eleştirir ve natüra-

---

124 18. yüzyılın ikinci yarısında rasyonalizmin düşüşe geçmesiyle Batı Avrupa edebiyat ve sanatında ortaya çıkan akım. Ahlaki yaşamın ölçütü olarak duyguyu ön plana alır. (ç.n.)

125 "Oğul." Alexandre Dumas'nın (1802-1870) gayrimeşru oğlu olarak doğan Alexandre Dumas (1824-1895) kastediliyor. (ç.n.)

lizmin zaferini ilan eder. Sainte-Beuve'ün siyasi ve sanatsal dönüşümünün aynı anda gerçekleşmesi, dönemin entelektüel durumunu gösterir. Bohemler ve "rantiyeler" olarak iki gruba ayrılmış olduğu hâlde, natüralizmin köklerinin liberalizmde olduğu ortaya çıkar. Siyasi görüşleri tamamen muhafazakâr olan Flaubert'in bile toplum ve liberalizm karşıtı, gerici bir bakış açısını temsil ettiği söylenemez. Bilhassa *Éducation sentimentale*'deki İkinci İmparatorluk'un siyasi sistemine ve burjuvazinin oportünizmine muhalefet, Flaubert'in düşünce tarzını, çoğu kez fazlasıyla fevri ve çelişkili mektuplarındaki demokrasi istismarından daha iyi anlatır. Hükümet karşıtı toplumsal eleştiri, tüm natüralist edebiyatın ortak paydasıdır. Flaubert, Maupassant, Zola, Baudelaire ve Goncourtlar, siyasi görüşlerindeki olanca farklılıklara rağmen, uyum sağlamayı reddetme konusunda hemfikirdirler.[126] "Realizmin zaferi" tekrarlanıp durur ve temsilcilerinin tümü, egemen toplumun temellerini yok etmeye katkıda bulunur. Flaubert mektuplarında durmaksızın, özgürlüğün bastırılmasından ve büyük Devrim'in geleneklerine yönelik nefretten şikâyet eder.[127] Genel oy hakkına ve eğitimsiz kitlelerin egemenliğine muhalif olduğu inkâr edilemez,[128] ama hiçbir şekilde hâkim burjuvazinin müttefiki de değildir. Flaubert'in siyasi görüşleri genellikle muğlak ve çocukçadır ama hep rasyonel ve gerçekçi olmak için sarf edilen dürüst bir çabayı yansıtır. Evrensel mutluluk ve ilerleme peygamberlerininkiler de dâhil olmak üzere, tüm Ütopyaların bertaraf edildiği bir yaklaşım sergiler. Sosyalizmi materyalist unsurları kadar irrasyonel unsurları nedeniyle de reddeder.[129] Tüm dogmatizm, körü körüne inanç ve bağlardan muaf olmak için her türlü siyasi aktivizmi yadsır. Özel ilişkilerin ve ilgi alanlarının ötesine geçmesine neden olabilecek bütün baştan çıkarmalarla savaşır.[130] Kendini aldatma korkusun-

126 H. J. HUNT, op. cit., s. 342-344.

127 Victor Hugo'nun 15 Temmuz 1853 tarihli mektubu: FLAUBERT, *Correspondance* (*Mektuplar*), (Ed.) Conrad, 1910, III, s. 6.

128 Ibid., II, s. 116-117, 366.

129 Ibid., III, s. 120, 390.

130 E. ve J. DE GONCOURT: *Journal* (*Günlük*). 29 Ocak 1863 tarihli kayıt. Édit. Flammarion-Fasquelle, II, s. 67.

dan nihilist olur. Ama Devrim ve Aydınlanma'nın meşru varisi olduğunu hisseder ve entelektüel gerilemeyi Rousseau'nun Voltaire karşısındaki can alıcı zaferine bağlar.[131]

Flaubert, 18. yüzyıldan kalma Romantik olmayan son mirasa, rasyonalizme sadık kalır. Flaubert'in, Rousseaucu Romantizmdeki kendi kendini yok etmeye yönelik irrasyonel eğilimlerine ilişkin uyarısının anlamını kavramak için, kendi çağımızın anksiyete nevrozlarını düşünmek tek başına yeterlidir. Dinî sanrılar ve suçluluk duygusuyla kendine işkence eden nevrotik bir kadınla yazışırken, "İnsanların sorumlu tutuldukları suç nedir?" diye sorar.[132] Bu, bir keder çığlığına benzer ve yazarın, dört bir yandan tehdit edilen bir dünyanın ortasında dengesini koruma adına son teşebbüsü gibi görünür. Flaubert'in Romantizm ruhuyla boğuşması, buna karşı tavrının sürekli değişmesi ve bu süreç içinde kendini hep hain gibi hissetmesi, bu dengeyi koruma manevrasından başka bir şey değildir. Bütün hayatı ve eserleri, iki kutup arasında, Romantik eğilimleri ve öz disiplini arasında, ölüme duyduğu özlem ile hayatta ve sapasağlam kalma arzusu arasında bocalamaktan ibarettir. Bizzat taşralılığı, daha şimdiden biraz modası geçmiş Romantizme Paris'teki çağdaşlarına kıyasla daha yakın olmasını sağlar.[133] Yirmi yaşına kadar, hatta ondan sonra da, köksüz ve çağının ötesinde bir gencin hayal dünyasında ve aşırı heyecanlı ruhani atmosferinde yaşar. Daha sonraki yıllarda, arkadaşlarıyla birlikte kendini içinde bulduğu daimî bir delilik ve intihar tehdidi altındayken hissettiği[134] ve ancak olağanüstü bir irade ve acımasız bir öz disiplinle kurtarabildiği korkunç ruh hâlinden sık sık söz eder. Yirmi iki yaşındayken yaşadığı bunalıma kadar sanrılar, depresyon nöbetleri ve şiddetli duygusal patlamala-

---

131 FLAUBERT: *Corresp.* (*Mektuplar*), III, s. 485, 490, 508.—*Éducation sentimentale* (*Duygusal Eğitim*), II/3.—ERNEST SEILLIÈRE: *Le Romantisme des réalistes: Gustave Flaubert* (*Realistlerin Romantizmi: Gustave Flaubert*), 1914, s. 257.—EUGEN HAAS: *Flaubert und die Politik* (*Flaubert ve Siyaset*), 1931, s. 30.

132 Matmazel Leroyer de Chantepie'ye yazdığı 18 Mayıs 1857 tarihli mektuptan, *Corresp.* (*Mektuplar*), III, s. 119.

133 E. GILBERT, op. cit., s. 157.

134 *Corresp.* (*Mektuplar*), III, s. 157, 448, vd.

rın işkence ettiği bir adam, asabiyet ve duyarlılığı kaçınılmaz felaketin tohumlarını taşıyan hasta bir adamdır. Sanatla iç içe olan, sanata adadığı yaşamı, çalışmasındaki düzen ve taviz vermeyen mizacı, "l'art pour l'art"ının insanlık dışılığı ve üslubunun gayrişahsiliği, kısacası tüm sanatsal teori ve pratiği kendini belli bir yıkımdan kurtarmak için sergilediği umutsuz bir çabadan ibarettir. Onda estetizm, Romantizmde sosyolojik olarak oynadığı rolün aynısını psikolojik olarak oynar. Dayanılmaz hâle gelmiş bir gerçeklikten bir tür kaçıştır bu.

Flaubert, yazılarında Romantizmden kurtulmuştur; ona edebi bir şekil vermiş, sevgilisini ve kurbanını analistine ve eleştirmene dönüştürerek onun üstesinden gelmiştir. Romantik hayaller dünyasını gündelik hayatın gerçekleriyle karşı karşıya getirerek bu abartılı kuruntuların sahteliğini ve sağlıksızlığını ortaya çıkarmak için natüralist olur. Ama can sıkıcı gündelik hayata olan nefretini, *Madam Bovary* ve *Éducation sentimentale*'in natüralizmine duyduğu tiksintiyi ve tüm teorinin "çocuksuluğuna" yönelik horgörüsünü doğrulamaktan asla bıkmaz. Yine de eserleri natüralizm öğretileriyle uyumlu bir gerçekliğin resmini veren ilk gerçek natüralist yazar olmaya devam eder. Sainte-Beuve, *Madam Bovary*'nin Fransız edebiyat tarihinde neden olduğu dönüm noktasının sonuçlarını hemen fark eder. "Flaubert, kalemini doktorun neşterini kullandığı gibi kullanıyor" diye yazar bir eleştirisinde ve yeni üslubu anatomi uzmanı ve fizyoloğun sanattaki zaferi olarak tanımlar.[135] Zola, tüm natüralizm teorisini Flaubert'in eserlerinden türetir; *Madam Bovary*'nin ve *Éducation sentimentale*'in yazarını modern romanın yaratıcısı kabul eder.[136] Flaubert, Balzac'ın abartıları ve şiddetli efektleriyle karşılaştırıldığında, bilhassa melodramatik, maceracı, hatta sadece heyecan verici konuların bile tamamen bir kenara bırakılması anlamına gelir. Gündelik hayatın tekdüzeliği ve çeşitlilikten yoksunluğunu betimlemeye düşkünlük; karakterlerinin biçimlenmesinde tüm aşırılık-

---

135 *Le Moniteur*, 4 Mayıs 1857.—*Causeries de Lundi* (*Pazartesi Sohbetleri*), XIII.
136 EMILE ZOLA: *Les Romanciers naturalistes* (*Natüralist Romancılar*), 1881, 2. baskı, s. 126-129.

lardan kaçınma, karakterlerindeki iyilik ya da kötülüğü vurgulamayı reddetme; bütün tez, propaganda ve ahlaki derslerin, kısacası davranış tarzına her türlü doğrudan müdahalenin ve olguların her türlü doğrudan yorumunun bırakılması Flaubert'de görülen özelliklerdir.

Ama Flaubert'in gayrişahsiliği ve tarafsızlığı, onun natüralizminin ön kabullerinden kaynaklanmaz. Sadece "Bir sanat eserindeki nesneler, bıraktıkları izlenimi yazarın tavsiyesine değil, kendi varlıklarına borçlu olmalıdır" şeklindeki estetik gerekliliğe de tekabül etmez. Flaubert'in "impassibilité"si[137] yalnızca Balzac'ın usandırıcı ısrarlarına karşı bir tepki ve kendine yeten bir mikrokozmos, "yazarın, evrendeki Tanrı gibi, hep var olduğu, ama hiç görünmediği" bir sistem olarak sanat eseri fikrine geri dönüş değildir.[138] Bu kayıtsızlık, Goncourtlar, Maupassant, Gide, Valéry ve diğerlerinin sık sık tekrarlamış oldukları, en kötü şiirlerin en güzel duygulardan yapıldığı görüşünden doğmamıştır. Kişisel yakınlık, samimi duygu, seğiren sinirler ve yaşlı gözlerin sanatçıdaki hayal gücünün keskinliğini bozacağını bilmekten de kaynaklanmaz. Hayır, Flaubert'in kayıtsızlığı sadece teknik bir ilke değildir; sanatçının yeni bir fikrini, yeni bir ahlakını içerir. Onun "Nous sommes faits pour le le dire, et non pour l'avoir"sı,[139] estetik bir öğreti ve bir felsefe olarak Romantizmin başlangıç noktası olan hayattan vazgeçişin en uç ve en uzlaşmaz formülleştirilmesidir. Ama aynı zamanda, Flaubert'in duyguları uyarınca, Romantizmin en kesin reddidir. Çünkü Flaubert, edebiyatın "kalbin tortusu" olmadığını haykırırken hem kalbin hem de edebiyatın saflığını korumaya çalışır.

Gençliğinin kaotik, eksantrik ve Romantik eğilimlerinin onu hem sanatçı hem de bir insan olarak yok olma noktasına sürüklediğini bilen Flaubert, bundan yeni bir yaşam biçimi ve estetik türetmiştir. "Müziğin olumsuz etkilediği çocuklar vardır" diye yazıyordu 1852'de, "çok yeteneklidirler, melodileri hatırlamaları

---

137 Kayıtsızlık. (ç.n.)

138 *Corresp.* (*Mektuplar*), II, s. 182; III, s. 113.

139 "Biz onu söylemek için yaratılmışız, ona sahip olmak için değil." (ç.n.)

için sadece bir kez duymaları yeterlidir. Piyano çalınınca heyecanlanır, adeta çarpılırlar; iğne ipliğe döner, sararıp solar, hastalanırlar. Müzik duyan köpekler gibi zayıf sinirleri ıstırapla kasılır. Böyle çocuklar arasında geleceğin Mozartlarını aramak boşunadır. Yetenekleri bozulmuştur, fikir yavaş yavaş tenlerine işleyerek kısırlaşmış, üstelik bedene de zarar vermiştir."[140] Flaubert, "fikri" "beden"den ayırmasının ve sanat uğruna hayattan feragatin ne kadar Romantik olduğunu fark etmedi ve sorununun Romantik olmayan, gerçek çözümünün ancak yaşamın kendisinden çıkabileceğini asla kabullenemedi. Yine de, onun bu çözüm bulma girişimi, Batılı insanın büyük sembolik tutumlarından biridir. Hayata dair Romantik bakış açısının son belirgin formunu temsil eder. Kendini geçersiz kılan bir formdur bu. Burjuva entelijansiyasının yaşama hükmetme ve sanatı bir yaşam aracı hâline getirme konusundaki yetersizliğinin farkına varmasını sağlar. Brunetifère'in işaret ettiği üzere, orta sınıfın kendini aşağılaması aslında burjuvazinin hayata yaklaşımının bir parçasıdır.[141] Ama bu öz eleştiri ve kendini inkâr, ancak Flaubert'in dönemiyle birlikte kültürel yaşamda belirleyici bir unsur hâline gelir. Temmuz Monarşisi'nin burjuvazisi hâlâ kendine ve sanatının misyonuna inanıyordu.

Flaubert'in Romantiklere yönelik eleştirisi, onların en kişisel deneyimlerini ve en mahrem duygularını teşhir edip pazarlamalarına karşı duyduğu nefret, Voltaire'in Rousseau'nun teşhirciliğine ve kaba natüralizmine olan tiksintisini anımsatır. Ama Voltaire henüz Romantizmle büsbütün kirlenmemişti ve Rousseau'yla savaşırken kendisiyle de savaşmak zorunda değildi. Onun orta sınıflığı problematik, dolayısıyla herhangi bir tehlikeye açık değildi. Flaubert ise çelişkilerle doludur ve Romantizmle tezat teşkil eden ilişkisi, orta sınıfla da çelişkili bir ilişkiye tekabül eder. Burjuva nefreti, sık sık söylendiği gibi, onun ilham kaynağı ve natüralizminin kökenidir. Flaubert, zulüm çılgınlığıyla, burjuva ilkesinin metafizik bir töze, bir tür "kendinde şey"e, kavranamaz ve tü-

---

140 Ibid., II, s. 112.

141 A. THIBAUDET: *Gustave Flaubert*, 1922, s. 12.

kenmez bir şeye dönüşmesine olanak tanır. "Benim için burjuva, tanımı olmayan bir şeydir" diye yazar, bir arkadaşına. Bu sözünde, belirsizlik fikrinin yanı sıra, sonsuzluk düşüncesi de duyulabilir. Burjuvazinin bile Romantikleşerek bir dereceye kadar toplumdaki en Romantik unsur hâline geldiğinin, başka hiç kimsenin Romantik şiiri bu sınıf kadar duygulu okuyamayacağının ve Emma Bovarylerin Romantik idealin son temsilcileri olduklarının keşfedilmesi, Flaubert'in Romantizminden uzaklaşmasına büyük katkı sağlamıştır. Ama Flaubert, yüreğinin derinliklerinde bir burjuvadır ve bunu bilir. "Edebiyatçı olarak görülmeyi reddediyorum" der, "...ben sadece taşrada sakin bir hayat süren, edebiyatla meşgul bir burjuvayım."[142] Kitabı nedeniyle suçlandığı dönemde, savunmasını hazırlarken kardeşine şöyle yazar: "İçişleri Bakanlığı, bizim burada, Rouen'da bir *aile* olduğumuzu ve taşrada köklü bir geçmişimiz olduğunu biliyor olmalı." Ama Flaubert'in burjuva karakteri özellikle, yöntemli ve sıkı disiplinli çalışma alışkanlığında, dâhilere atfedilen düzensiz çalışma şekline karşı hoşnutsuzluğunda kendini gösterir. Goethe'nin "çağın gerektirdikleri" hakkındaki sözlerini aktarır ve yazmayı hoşlanıp hoşlanmamaktan çıkarıp ruh hâli ve ilhamdan bağımsız bir şekilde, sistematik bir burjuva mesleği olarak icra etmeyi kendine görev edinir. Biçimsel mükemmelliğe ulaşmada saplantılı mücadelesi ve gerçekçi sanat felsefesi, bu burjuvaziye ve zanaatkârlığa özgü sanatsal etkinlik anlayışından doğmuştur. Bildiğimiz gibi, "l'art pour l'art", tamamen Romantik bakış açısı ile onun topluma ve pratik yaşama yabancılaşmasından kaynaklanmaz. Bazı açılardan gerçek bir burjuva ve zanaatkâr tavrının doğrudan yansımasıdır; bütünüyle mevcut eserin etkili bir biçimde ele alınmasına odaklanmıştır.[143] Flaubert'in Romantizmden hoşlanmaması, sorumsuz hayalperest ve idealist "sanatçı" tipine duyduğu hoşnutsuzlukla yakından bağlantılıdır. Sanatçıda ve Romantikte, tüm ahlaki varlığı-

142 *Corresp.* (*Mektuplar*), II, s. 155.

143 GEORG LUKÁCS: "Theodor Storm oder die Buergerlichkeit und l'art pour l'art ("Theodor Storm ya da Burjuvazi ve Sanat İçin Sanat")," *Die Seele und die Formen, Formen*, 1911.—THOMAS MANN: *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Bir Apolitik Düşünce*), 1918, s. 69-70.

nı tehdit eden bir yaşam tarzının cisimleşmiş hâline saldırır. Burjuvaziden nefret eder, ama serseriden daha çok nefret eder. Tüm sanatsal etkinliklerde yıkıcı bir unsur, toplum karşıtı, parçalayıcı bir güç olduğunu bilir. Sanatsal yaşam biçiminin anarşi ve kaosa meyilli olduğunu, sanat eserinin sırf içerdiği irrasyonel etkenlerden ötürü de olsa, disiplin ve düzeni, azim ve kararlılığı yok sayma eğiliminde olduğunu bilir. Goethe'nin zaten hissetmiş olduğu[144] ve Thomas Mann'ın sanatsal yaşam biçimine yönelik eleştirisinin temel sorunu hâline getirdiği şey, yani sanatçının patolojik ve kriminal olana eğilimi, utanmaz teşhirciliği ve sorumsuzca davranmayı haysiyetten yoksun bir ticarete dönüştürmüş olması, kısacası şarlatan ve serserilere özgü bir hayat sürmesi, Flaubert'i son derece rahatsız edip bunaltmış olmalıdır. Kendine dayattığı çilecilik, zanaatkâr çalışkanlığı, eserinin ardına sığınarak çekildiği adeta manastır inzivası, son tahlilde, sadece ciddiyetini, burjuva saygınlığını ve güvenilirliğini göstermek, Gautier'nin "kırmızı yeleği"yle kesinlikle hiçbir ortak yanı olmadığını kanıtlamak içindir. Sanatsal proletarya, artık görmezden gelinmesi mümkün olmayan bir toplumsal olgu hâline gelmiştir. Burjuvazi onu devrimci bir tehlike olarak görmektedir. Burjuva yazarlar, ancak daha sonra, bastırılmış tüm burjuva içgüdülerini harekete geçiren Komün ile karşı karşıya geldiklerinde, bu tehlike konusunda kendi sınıflarıyla hemfikir olacaklardır.

Ne var ki Flaubert'in estetizmi gibi bir öğreti, kesin, anlaşılır ve nihai bir çözüm değil, yönünü değiştiren ve kendi geçerliliğini sorgulayan diyalektik bir güçtür. Flaubert sanatta, gençliğinin Romantik taşkınlığına karşı bir güvence ve sığınak arar. Ama sanat bu işlevi yerine getirirken, fantastik boyutlara ve şeytani bir güce bürünür. Sadece, ruhu tatmin edebilecek her şeyin yerine geçmekle kalmaz, aynı zamanda yaşamın temel ilkesi olur. Yalnız sanatta bir istikrar; yok oluş, bozulma ve çözülme akışında bir sabit nokta var gibidir. Hayatın sanata teslimiyeti burada yarı dinî, mistik bir karakter kazanır. Artık yalnızca bir hizmet ve fedakâr-

---

144 GEORG KEFERSTEIN: *Buergertum und Buergerlichkeit bei Goethe* (*Burjuvazi ve Goethe'de Burjuvazi*), 1933, s. 126-223.

lık değil, tek gerçek Varlığa esrik ve büyülenmiş bir bakış, İdeada kendini yadsıyan mutlak bir yok oluştur. Flaubert, kariyerinin başında "L'art, la seule vraie et bonne de la vie[145]"[146] sonunda "l'homme n'est rien, l'oeuvre tout"[147] diye yazar.[148] Romantik amatörlüğün aksine, teknik ustalığın yüceltilmesi olan "l'art pour l'art" öğretisi, başlangıçta katı bir toplumsal düzene uyum sağlama arzusunun yansımasıydı. Ama Flaubert'in sonunda vardığı estetizm, toplum karşıtı ve yaşamı olumsuzlayan bir nihilizmi, sıradan insanların pratik ve maddi koşullarca belirlenmiş varoluşuyla bağlantılı her şeyden kaçışı temsil eder. Dünyayı küçümsemenin ve mutlak inkârın ifadesidir bu. "Hayat öyle korkunç ki" diye sızlanır Flaubert, "insan ona ancak kaçarak katlanabilir. Bu da sanat dünyasında yaşayarak yapılabilir."[149] "Nous sommes faits pour le dire, et non pour l'avoir"[150] acımasız bir mesajdır, lanetli ve insanlık dışı bir kaderin kabulüdür. Flaubert, "Şarabı, aşkı, kadınları ve şöhreti ancak içki içmiyorsanız, âşık olmamışsanız, koca ya da asker değilseniz tarif edebilirsiniz" diye yazar ve sanatçının "bir ucube, doğanın dışında bir şey" olduğunu ekler. Romantik sanatçı, yaşamla, yani yaşam özlemiyle fazlasıyla yakından bağlantılıydı; salt duygu, salt doğaydı o. Flaubert'in sanatçısının ise artık yaşamla doğrudan bir ilişkisi yoktur; bir kukladan, soyutlamadan ibarettir, tamamen insanlık dışı ve doğal olmayan bir şeydir.

Sanat, Romantizmle çatışmasında kendiliğindenliğini yitirerek sanatçının kendine, Romantik kökenlerine, eğilim ve içgüdülerine karşı verdiği mücadelede ödül olmuştur. O zamana dek sanatsal etkinlik, kişinin, kendini koyverme olmasa da en azından kendi yeteneği tarafından yönlendirilmesine izin verme süreci olarak görülegelmişti. Şimdi her eser adeta bir "tour de force",[151] kişinin kendinden koparması gereken, kendine karşı sa-

---

145 "Hayattaki tek hakiki ve güzel şey sanattır." (ç.n.)
146 *Corresp.* (*Mektuplar*), I, s. 238, Eylül, 1851.
147 "İnsan hiçbir şeydir, sanat ise her şey." (ç.n.)
148 Ibid., IV, s. 244, Aralık, 1875.
149 Ibid., III, s. 119.
150 Bkz. 136 nolu dipnot. (ç.n.)
151 Güç gösterisi. (ç.n.)

yaşarak elde edilen bir başarıdır. Faguet, Flaubert'in mektuplarını romanlarından tamamen farklı bir üslupla yazdığını, iyi üslup ve doğru dilin kendiliğinden ve doğal olarak ortaya çıkmadığı belirtir.[152] Hiçbir şey, Flaubert'de doğal insan ile sanatçı arasındaki mesafeyi bu ifade kadar aydınlatamaz. Çalışma yöntemlerini bu denli iyi bildiğimiz çok az yazar vardır, ama eserlerini böylesine eziyet ve çarpıntılarla, kendi içgüdülerine rağmen yazan bir yazar şüphesiz olmamıştır. Ne var ki dille daimî güreşi, "mot juste"[153] mücadelesi yalnızca bir belirtidir; hayata "sahip olmak" ile onun "yansıması" arasındaki aşılmaz uçurumun işaretidir. Hâlbuki ne "mot juste", yani tamı tamına doğru kelime ne de tamı tamına doğru form diye bir şey vardır. Her ikisi de sanatın yaşamsal bir işlev olarak artık anlamını yitirdiğini düşünen estetlerin icadıdır. "Herhangi bir cümlemi, olgunlaşmadan, alelacele oluşturmaktansa, köpek gibi ölmeyi tercih ederim." Eseriyle kendiliğinden bir ilişkisi olan hiçbir yazar bunu söyleyemezdi. Matthew Arnold'ın Shakespeare'i, Elysion Çayırları'nda[154] bu titizliğe gülerdi. Flaubert'in mektuplarının ana konusu, insanın kalbini, beynini ve sinirlerini harap eden gündelik mücadeleye, sürdürdüğü prangaya vurulmuş kürek mahkûmu yaşamına dair şikayetlerdir. "Üç gündür fikir bulmak için tüm mobilyalarımı yerden yere vuruyorum" diye yazar 1853'te, Louise Colet'ye.[155] 1858'de, Ernest Feydeau'ya, "Artık haftanın günlerini birbirinden ayırt edemiyorum... Saçma sapan, delice bir hayat sürüyorum. ... Bu saf, mutlak hiçliktir" diye yazar.[156] "Bütün gün başınız ellerinizin arasında oturmanın, beyninizden bir kelime çıksın diye uğraşmanın ne demek olduğunu bilemezsiniz" diye yazar George Sand'a, 1866'da.[157] Yedi saat düzenli çalışarak günde bir, sonra ayda yirmi sayfa, ardından yine haftada iki sayfa yazar.

---

152 ÉMILE FAGUET: *Flaubert*, 1913, s. 145.

153 "Doğru kelime." (ç.n.)

154 Antik Yunan mitolojisinde kahramanlık gösteren ve erdem sahibi her ölümlünün gideceği yer. (ç.n.)

155 *Corresp.* (*Mektuplar*), II, s. 237.

156 Ibid., III, s. 190.

157 Ibid., III, s. 446.

Acıklı bir durumdur bu. Annesi ona "La rage des phrases t'a désséché le coeur"[158] der ve muhtemelen hiç kimse onun hakkında daha zalim ve daha doğru bir söz söylememiştir. En kötüsü de Flaubert'in estetizmine rağmen sanattan da umudunu kesmesidir. Belki en nihayetinde, bir tür kuka oyunundan başka bir şey değildir bu, belki de her şey sadece üçkağıttan ibarettir, der bir seferinde.[159] Bütün tereddüdü, eserinin zoraki ve eziyetli yönleri, eski yazarların uçarılığından yoksun oluşu, eserlerinin hep tehlikede olduğunu hissetmesinden ve onlara asla gerçekten inanmamasından kaynaklanır. "Şu anda yaptığım şey" diye yazar *Madam Bovary* üzerinde çalışırken, "kolayca Paul de Kock'unki gibi bir şeye dönüşebilir... Böyle bir kitapta, tek bir satırın yer değiştirmesi, kişiyi hedeften saptırabilir."[160] *Éducation sentimentale* üstünde çalışırken de şöyle yazar: "Beni umutsuzluğa iten şey, işe yaramaz ve sanata aykırı bir şey yaptığım duygusu..."[161] Uygun olmadığı bir işle meşgul olduğu ve gerçekte yazmak istediği şeyi, yazmak istediği şekilde yazmayı asla başaramadığı, mektuplarında sürekli bir formül hâline gelir.[162]

Flaubert'in "*Madame Bovary*, c'est moi"[163] ifadesi iki anlamda doğrudur. Flaubert, yalnızca gençliğinin Romantizminin değil, Romantizmi eleştirmesinin, edebi konularda bilirkişi kılığına bürünmesinin de bir fantezi olduğunu sık sık hissetmiş olmalıdır. *Madam Bovary* sanatsal açıdan gerçeğe uygunluğunu; bu yaşam-fantezi sorununu, kendini aldatmadan doğan bunalımları ve kendi kişiliğinin tahrif edilmesini deneyimlediği yoğunluğa borçludur. Romantizmin anlamı problematik hâle geldiğinde, modern insanın sorgulanabilirliği ayyuka çıktı: Şimdiki zamandan kaçışı, sürekli olması gereken yerden farklı bir yerde olma arzusu, şimdiki zamanın yakınlığı ve omuzlarına bindirdiği sorumluluktan ötürü yabancı topraklara duyduğu bitmek bilmez özlem... Romantizmin

---

158 "Cümlelerin gazabı kalbini kuruttu." (ç.n.)
159 Ibid., II, s. 70.
160 Ibid., II, s. 137.
161 Ibid., III, s. 440.
162 Ibid., II, s. 133, 140-141, 336.
163 "Madam Bovary benim." (ç.n.)

analizi, tüm yüzyılın hastalığının teşhisine, kurbanlarının yaptıklarının hesabını vermekten aciz olup hep başka insanların yerinde olmayı tercih ettikleri, başka bir deyişle, kendilerini gerçekte oldukları gibi değil, olmak istedikleri şekilde gördükleri nevrozun tanınmasına yol açtı. Bu kendini aldatma ve yaşamın tahrifinde, "Bovarizm"[164] felsefesiyle Flaubert, temas ettiği her şeyi çarpıtan modern öznelciliğin özünü yakalar. Gerçekliğin yalnızca çarpıtılmış bir versiyonuna sahip olduğumuz ve düşüncemizin öznel biçimlerine hapsolduğumuz duygusu, ilk kez *Madam Bovary*'de tam sanatsal ifadesine kavuşur. Buradan doğruca Proust'un yanılsamacılığına varılır.[165] Kant'ın daha önce işaret ettiği, gerçekliğin insan bilinci tarafından dönüştürülmesi, 19. yüzyıl boyunca bazen bilinçli, bazen de bilinçsiz bir yanılsama karakterini kazandı. Tarihsel materyalizm ve psikanaliz onu açıklayıp maskesini düşürmeye yönelik girişimlerde bulundu. Maskeleri düşüren Flaubert, Romantizm yorumuyla yüzyılın en büyük ifşacılarından, dolayısıyla hayata dair modern ve düşünümsel bakış açısının kurucularından biridir.

Flaubert'in iki ana romanı, yani romantik ve alelade bir taşralı kadının öyküsü ile entelektüel güç ve yeteneklerini çarçur eden, hâli vakti yerinde, genç burjuvanın hikâyesi birbiriyle yakından bağlantılıdır. Frédéric Moreau, Emma Bovary'nin entelektüel çocuğu olarak adlandırılmıştır; ama ikisi de başarılı orta sınıf yaşamının içinden çıktığı o "yorgun uygarlığın"[166] çocuklarıdır. Her ikisinde de aynı duygusal kafa karışıklığı vücut bulmuştur ve ikisi de bu kuşağın mirasçılarına özgü aynı tür "ratés"-yi[167] temsil eder. Zola, *Éducation sentimentale*'i en mükemmel modern roman olarak adlandırdı. Gerçekten de eser, bir kuşağın öyküsü olarak, aslında *Rouge et Noir*'la başlayıp *Comédie humaine*'de devam eden gelişimin doruk noktasını oluşturur. *Éducation*

---

164 JULES DE GAULTIER: *Le Bovarysme* (*Bovaryizm*), 1902.

165 ÉDOUARD MAYNIAL: *Flaubert* (1943), s. 111-112.

166 PAUL BOURGET: *Essais de psych. Contempt.* (*Çağdaş Psikoloji Denemeleri*), 1885, s. 141.

167 "Başarısızlıklar." (ç.n.)

sentimentale, “tarihî” romandır, yani kahramanın iki anlamıyla da zamanı temsil ettiği bir romandır. Başlangıçta zaman, karakterleri belirleyip onlara hayat veren unsur, sonra da onları yıpratıp yok eden, yutan ilke olarak ortaya çıkar. Yaratıcı ve üretken zamanı Romantizm keşfetmişti. Hayatı baltalayarak insanın içini boşaltan yozlaştırıcı zaman ise Romantizme karşı verilen mücadelede keşfedildi. Flaubert'in dediği üzere, “korkmamız gerekenin büyük felaketler değil, küçük felaketler olduğu”,[168] diğer bir deyişle, en büyük ve en yıkıcı hayal kırıklıklarımızın bizi yok etmediği, umutlarımız ve tutkularımız söndükçe yavaş yavaş yok olduğumuz gerçeğinin kavranması, varoluşumuzun en acı gerçeğidir. Bu kademeli, algılanamaz ve karşı konulmaz güçten düşme süreci; yaşamın böyle sessizce, büyük ve heybetli bir felaketin şaşırtıcı patlamasını bile üretemeden baltalanması, *Éducation sentimentale*'in ve hemen hemen tüm modern romanın etrafında döndüğü deneyimdir. Trajik ve dramatik olmayan karakterinden ötürü sadece epik üslupla tasvir edilebilecek bir deneyimdir bu. Romanın 19. yüzyıl edebiyatındaki rakipsiz konumu kuşkusuz her şeyden önce, yaşamın karşı konulmaz biçimde bayağılaştırılıp mekanikleştirildiği duygusu ile zamanın yıkıcı bir güç olarak kavranışının insanların zihinlerini ele geçirmiş olmasıyla açıklanabilir. Nasıl ki trajedi, formunun temelini insanı tek darbeyle yok eden zamansız yazgı fikrinden alıyorsa, roman da biçimsel ilkesini zamanın aşındırıcı etkileri fikrinden geliştirir. Kaderin insan üstü bir büyüklüğü, trajedinin metafizik bir gücü olması gibi, zaman da romanda ölçüsüz, adeta mitsel bir boyuta ulaşır. *Éducation sentimentale*'de Flaubert, hayatımızda şimdiki zamanın ve geçmişin daimî varlığını keşfeder, ki romanın tarihsel önemi tam da bundan kaynaklanır. Zamanla olan ilişkilerinden ötürü şeylerin anlam ve değerlerinin de değiştiğini –zira sırf geçmişimizin bir parçasını oluşturdukları için bizim açımızdan belirleyici ve önemli olabilirler– ve bu işlevde taşıdıkları değerlerin, etkin içerik ve nesnel yönlerinden bağımsız olduğunu ilk fark eden kişidir Flaubert. Ne var ki, geçmişin yeniden değer-

168 *Corresp.* (*Mektuplar*), I, s. 289.

lendirilmesi, bizi ve hayatımızın enkazını gömen zamanın "her yerde yitik anlamın tomurcuklarını ve izlerini bıraktığı"[169] gerçeğindeki teselli, hâlâ Romantik duygunun yansımasıdır. Şimdinin, her şimdinin çorak ve anlamsız olduğu, şimdi olduğu sürece geçmişin bile tüm değer ve öneminden yoksun olduğu duygusudur bu. Aslında, tüm romanın ve Flaubert'in tüm zaman kavramının anahtarını içeren *Éducation sentimentale*'in son sayfalarının anlamı budur. Yazarın, kahramanının geçmiş hayatından rastgele bir bölüm seçmesinin ve bunu muhtemelen hayatındaki en iyi bölüm olarak adlandırmasının nedenidir bu. Bu deneyimin mutlak hiçliği, bütünüyle önemsiz ve anlamsız oluşu, varoluş zincirimizde her zaman bir halkanın eksik olduğu ve hayatımızdaki her ayrıntının nesnel amaçsızlığın melankolisi ve tamamen öznel bir anlamla dolup taştığı anlamına gelir.

Flaubert, 19. yüzyılın duygusal görünümünü gösteren eğride en aşağıda kalan noktalardan birini işaret eder. Oysa kasvetli tınılarına rağmen, Zola'nın eserleri şimdiden yeni bir umudu, iyimserliğe dönüşü yansıtır. Bir o kadar buruk olduğu hâlde Maupassant, Flaubert'ten daha tasasız ve alaycıdır; hikâyeleri ideolojik olarak burjuvazinin eğlencelik kurmacasına geçişi oluşturur. İyimser ve karamsar unsurları söz konusu olduğunda, bu ideoloji alt sınıfların ideolojisi kadar karmaşık ve çelişkilidir. Burada doğru bir yargıya varmak için, toplumun münferit katmanlarının bugüne ve geleceğe yönelik duygusal tutumu arasında kesin bir ayrım yapmak gerekir. Yükselen sınıflar, bugünü ne kadar karamsar değerlendirirlerse değerlendirsin, geleceğe güvenle bakar. Öte yandan egemen sınıflar, tüm güç ve ihtişamlarına rağmen, çoğu zaman, kendi eli kulağındaki yok oluşunun yol açtığı boğucu hisle pençeleşir. Yükselen sınıfların zihinlerinde bugüne yönelik karamsar bir tutum, geleceğe dair iyimserlikle bağlantılıdır, çünkü kendilerine ve toplumda yükseleceklerine güvenleri tamdır. Şimdi ve gelecek kavramı, yıkıma mahkûm sınıfların zihinlerinde de aynı derecede çelişkilidir, ama işaretler tersine

---

169 GEORG LUKÁCS: *Die Theorie des Romans* (*Roman Teorisi*), 1920, s. 131.

çevrilmiştir. Kendini mazlumlarla ve sömürülenlerle özdeşleştiren ve o zamana dek tavrı tamamen karamsar olan Zola, bu nedenden ötürü gelecek konusunda hiç de ümitsiz değildir. Bu antagonizma, onun bilimsel bakış açısına da uygundur. O, kendisinin de belirttiği üzere, kaderci değil, deterministtir. Başka bir deyişle, insanların tüm davranışlarında hayatlarındaki maddi koşullara bağlı olduklarının tamamen bilincindedir, ama bu koşulların değiştirilemez olduğuna inanmaz. Taine'in toplumsal çevre teorisini kayıtsız şartsız kabul ederek daha da ileri götürür. Ama sosyal bilimlerin gerçek görevinin ve ulaşılabilir hedefinin insan yaşamının harici koşullarını dönüştürüp iyileştirmek –bugünkü anlamıyla toplum planlaması– olduğunu düşünür.[170]

Bu faydacı yapı, Zola'nın Aydınlanma'nın reformcu ve uygarlaştırıcı ruhuyla dolup taşan tüm bilimsel felsefesine damgasını vurmuştur. Psikolojisi pratik amaçlara bağlıdır; ruh sağlığının hizmetindedir ve mekanizmaları anlaşılır anlaşılmaz tutkuların bile etki altında kalabileceği teorisine dayanır. Natüralizme özgü bilimcilik, Zola'da zirveye ulaşıp tam tersi istikamete sapmaya başlar. Şimdiye kadar natüralizmin temsilcileri bilimi sanatın çırağı olarak görmüşlerdi; Zola ise sanatı bilimin hizmetkârı olarak görür. Flaubert de sanatın gelişiminde bilimsel bir aşamaya ulaştığına inanır. Gerçekliği yalnızca en titiz gözleme göre tanımlamaya çalışmakla kalmaz, gözleminin bilimsel ve bilhassa tıbbi karakterini de vurgular. Ama Falubert hiçbir zaman sanatsal değer dışında bir talepte bulunmazken, Zola bir araştırmacı olarak görülmek ve bir sanatçı olarak şöhretini bilim insanı güvenilirliğiyle desteklemek ister. Bu, genelde sosyalizmin karakteristiği olan, bilimin toplumsal konumlarında yükselme sağlamasını bekleyen toplumsal tabakalara özgü bilimin tanrılaştırılmasının, bilimsel fetiş tapınımının bir yansımasıdır. Zola'ya göre, genel olarak bilimsel ve sosyalist ideolojide olduğu üzere, insan, nitelikleri kalıtım ve çevre yasalarınca belirlenmiş bir varlıktır. Zola, doğa bilimlerine olan coşkusunda, romanda natüralizmi, deneysel yöntemin edebiyata uygulan-

---

170 ÉMILE ZOLA: *La Roman experimental* (*Deneysel Roman*), 1880, 2. baskı, s. 24, 28.

ması olarak tanımlayacak kadar ileri gider. Ama bu bağlamda deney, tamamen anlamsız ya da en azından salt gözlemden daha kesin bir anlamı olmayan iddialı bir kelimedir.[171] Zola'nın edebi teorilerine biraz şarlatanlık karışmıştır, ama romanlarının yine de belli bir teorik değeri vardır. Çünkü herhangi bir yeni bilimsel içgörü bulunmasa bile, haklı olarak söylendiği üzere, bunlar hatırı sayılır bir sosyoloğun eserleridir. Bu eserler –ki bu sanatsal gelişim açısından son derece dikkat çekicidir– daha önce sanatta hiç bilinmeyen sistematik bir bilimsel yöntemin sonucudur. Sanatçının dünya deneyimi plansız ve sistemsizdir; ampirik yöntemle elde ettiği malzemesini adeta yaşamın gelip geçici veri ve nitelikleri arasından seçer. Bir gün bu dağarcıktan bilinmeyen, hayal bile edilemeyen hazineler çıkarmak için onu yanında taşıyarak büyüyüp olgunlaşmasına izin verir. Akademisyen ise tam tersini yapar. Bir problemle, yani hakkında hiçbir şey bilmediği ya da gerçekte bilmek istediği şeyi bilmediği bir olguyla başlar. Malzemenin toplanıp elenmesi, problemin belirlenmesiyle, yani hayatın ele alınacak bölümünü daha çok tanıyarak işe koyulur. Onu soruna götüren deneyim değildir, sorun onu deneyime götürür. Bu aynı zamanda Zola'nın yöntemi ve prosedürüdür. Fıkradaki Alman profesörün, aşina olmadığı bir konu hakkında daha kesin bilgi edinmek için bir dizi yeni derse başlaması gibi, o da yeni bir romana başlar. Paul Alexis'in, *Nana*'nın kökeni ile Zola'nın fuhuş ve tiyatro dünyasına yaptığı keşif yolculuklarına dair anlattıkları, bu fıkrayı akla getirir.

Zola'nın roman serisinde [cycle] temel aldığı fikir, bilimsel bir girişim planına benzer. Birbirinden ayrı eserler, bir programa uygun biçimde, büyük ve ansiklopedik bir sistemin parçalarını, modern toplumun bir tür Summa'sını[172] oluşturur. "Bir ailenin, yani küçük bir insan grubunun toplum içinde nasıl davrandığını açıklamak istiyorum" diye yazar, *Fortune des Rougon*'un [Rougonların Yükselişi] önsözünde. Toplum derken İkinci İmparatorluk'un de-

171 CHARLES-BRUN: *Le Roman social en France au 19e siècle* (*19. Yüzyıl Fransa'sında Toplumcu Roman*), 1910, s. 158.

172 Latince. "Özet." (ç.n.)

kadan ve çürüyen Fransa'sını kastetmektedir. Hiçbir sanatsal program kulağa bundan daha kesin, daha nesnel, daha bilimsel gelemezdi. Ama Zola, yaşadığı yüzyılın kaderinden kaçmaz; bilimsel yaklaşımına rağmen o bir Romantiktir ve gerçekten de zamanının daha az radikal diğer natüralistlerinden çok daha samimidir. Gerçekliği diyalektik olmayan ve tek taraflı bir şekilde rasyonalleştirerek şematikleştirmesi her hâlükârda cesurca ve son derece Romantik bir davranıştır. Rengarenk, çok yönlü ve çelişkili olan yaşamı indirgediği simgeler –şehir, makine, alkol, fuhuş, mağaza, pazar yeri borsa, tiyatro vb.– her yerde somut tekil olgular yerine alegoriler gören Romantik bir sistemleştiricinin tasavvurlarıdır. Zola'nın alegorik olana bu düşkünlüğüne, büyük ve aşırı olan her şeyin onda yarattığı büyülenme de eklenir. O, kitlelerin, sayıların, ham, yoğun ve tükenmez olgusal gerçekliğin fanatik bir hayranıdır. Maddi bolluğun, bereket ve yaşamın büyük "tutti"siyle[173] büyülenmiştir. "Grand opera"nın ve Baron Haussmann'ın çağdaşı olması boşuna değildir.

Aslında, bu üst-orta sınıf ve yüksek kapitalizm çağında Romantik olmayan ve ölçülü olan natüralizm değil, burjuvazinin okuduğu idealist eğlencelik romanlardır. Natüralist edebiyat, radikal materyalizmine karşın ve aslında çoğu zaman tam da bu nedenle, gerçekliğin son derece fantastik bir resmini sunar. Burjuva rasyonalizmi ve pragmatizm ise dünyanın dengeli, uyumlu ve huzurlu bir temsiline ulaşmaya çalışır. Orta sınıf, "ideal" konularla, sakinleştirici ve yatıştırıcı bir etkiye sahip olmayı kasteder. Edebiyata yüklediği görev, mutsuzları ve hoşnutsuzları yaşamla uzlaştırmak, gerçekliği onlardan gizlemek ve onların aslında içinde yer almadıkları ve yer alamayacakları bir varoluşa ulaşma olasılığını önlerine sermektir. Peşine düştüğü hedef, okurun aydınlanması değil, aldatılmasıdır. Flaubert, Zola ve Goncourtların okuru her zaman heyecanlandırıp sarsan natüralist romanına, sosyete seçkinleri *Revue des Deux Mondes*'un, özellikle Octave Feuillet'nin romanlarıyla karşılık verir. Kibar sosyete yaşamını anla-

---

173 İtalyanca. "Her şey." (ç.n.)

tan ve onun amaçlarını medeni insanlığın en yüksek ideali olarak sunan eserlerdir bunlar. Bu eserlerde hâlâ gerçek kahramanlar; güçlü, cesur ve fedakâr şövalyeler; ya toplumun üst tabakalarından ya da bu toplumun benimsemeye hazır olduğu gençlerde cisimleşmiş ideal karakterler vardır. O zamana dek, devrimlere ve toplumsal kargaşalara rağmen, aristokrasinin yaşamı hep belli bir doğallık ve rahatlıkla anlatılmış, çağın gerisinde kalmış olduğu hâlde yine de belli bir kendiliğindenliği ve sağduyuyu korumuştur. Ama artık romanlardaki kibar sosyetenin görkemli dünyasının varlığı, gerçek hayatla tüm ilişkisini yitirir ve birdenbire Hollywood filmlerimizin soluk, belirsiz, zarif ve yumuşacık aydınlatılmış salonu ortaya çıkar. Feuillet, zarafet ve kültür arasında, görgü ve sağlam karakter arasında hiçbir fark görmez. Ona göre iyi eğitim, asil bir mizaçla eş anlamlıdır ve üst sınıflara sadık bir tutum, kişinin "daha iyi biri" olduğunun kanıtıdır. *Roman d'un jeune homme pauvre*'nin [Fakir Bir Gencin Romanı, 1858] kahramanı, bu iyi terbiye ve soyluluğun somutlaşmış hâlidir. Romanın kahramanı cömert ve yakışıklı, sportmen ve zeki, erdemli ve duyarlıdır. Yoksulluğu, hayattaki maddi zenginliklerin dağılımının aristokratik ideallerin gerçekleşmesine hiçbir sınır koyamayacağını kanıtlar. Augier ve Dumas oyunlarının bir tez öne sürmesi gibi, bu da bir tezli romandır. Hristiyan ahlakının, siyasi muhafazakârlığın ve toplumsal konformizmin emirleri ilan edilerek övülür; uçsuz bucaksız ve kaotik tutkular, delice umutsuzluk ve pasif direniş tehlikesiyle savaşılır.

Burjuvazinin iki yüzlülüğüne, genel kültür düzeyinde eşi görülmemiş bir düşüş eşlik eder. Flaubert ve Baudelaire'in sanatını üreten İkinci İmparatorluk, modern zamanlardaki zevksizliğin ve sanatla alakasız çerçöpün de doğduğu dönemdir. Elbette önceden de kötü ressamlar ve yeteneksiz yazarlar, kabaca üretilip çarçabuk bitirilmiş eserler, sulandırılmış ve baştan savma sanatsal fikirler vardı. Ama o zamanlar adi olan alenen adi, bayağı ve zevksiz, gösterişsiz ve önemsizdi. El çabukluğuyla üretilmiş, sanatsal olmayan, zarif görünse de saçma ve önemsiz nesneler –en azından bir yan ürün olarak– daha önce hiç ortaya çıkmamıştı. Oysa

şimdi, bu değersiz şeyler norm olur ve nitelik yerine sözde nitelikli görünüm genel kural hâline gelir. Amaç, sanattan keyif almayı olabildiğince zahmetsiz ve hoş kılmak, ondan tüm zorluk ve karmaşıklığı, problematik ve ıstıraplı her şeyi çıkarmak, kısacası sanatsal olanı hoş ve cana yakın bir şeye indirgemektir. Halkın, bile isteye kendi seviyesinin altına düştüğü bir "rahatlama" biçimi olarak sanat bu dönemin icadıdır. Bu yeni sanat, tüm üretim biçimlerine, ama hepsinden öte, en azimli ve ahlaka aykırı biçimde kamusal sanata hâkimdir: Tiyatroya.

Romanda ve resimde, burjuva beğenisine uygun eğilimlerin yanı sıra, natüralizm hüküm sürer. Oysa tiyatroda burjuvazinin çıkar ve fikirlerine aykırı hiçbir şey ortaya çıkmaz. Hükümet, kendine tehdit unsuru oluşturabilecek eğilimleri savuşturmak için sadece oditoryumdaki "hükümet yanlısı" çoğunluğuna bel bağlamakla kalmaz, mümkün olan tüm düzenleme ve yasaklarla bu eğilimlere karşı mücadele verir. Nasıl ki günümüzde sinema, tiyatroya uygulanmayan kısıtlamalara tabi tutuluyorsa, bu dönem de, geniş kitlelerin sanatı olan tiyatro diğer sanat dallarına göre daha sıkı denetlenir. Yüzyıl ortalarından itibaren oyun yazarlarının çabaları, hükümetin amaçlarına uygun olarak, burjuva ideolojisi ve onun ekonomik, toplumsal ve ahlaki ilkeleri için bir propaganda aracının yaratılması üzerinde yoğunlaşır. Yönetici sınıfların eğlenceye açlığı, halk eğlencelerine zaafları, görmekten ve görülmekten keyif almaları, tiyatroyu dönemin sembolik sanatı kılar. Daha önce hiçbir toplum tiyatrodan bu kadar zevk almamıştı, çünkü hiçbir prömiyer Augier, Dumas *fils* ve Offenbach hayranı bu kitle için olduğu kadar anlam ifade etmiyordu.[174] Orta sınıfın tiyatro tutkusu, kamuoyunu şekillendiren kişileri fazlasıyla tatmin eder; bu coşkuyu yaşatmaya teşvik edilirler ve onların estetik değer standartları onaylanır. Dönemin en çok sözü geçen tiyatro eleştirmeni Sarcey'nin seyirci kitlesine dair yargısı, kuşkusuz bu eğilimle bağlantılıdır. Çünkü seyirci kitlesinin tiyatronun

174 ANDRÉ BELLESSORT: "La Société française sous le second Empire ("İkinci İmparatorluk Döneminde Fransız Toplumu")," *Revue hebdomaire*, 1932, No. 12, s. 290, 292.

özünü oluşturduğunu ve bir oyunun seyircisiz oynanmak dışında her türlü oynanabileceğini iddia ettiğinde, sırf sosyal bilimlerdeki genel ilerlemeye ve kolektif entelektüel olgular üzerinde yoğunlaşan ilgiye uysun diye söylemiyordu bunu.[175] Sarcey'ye göre, seyircinin her zaman haklı olduğu ilkesi, genel bir eleştirel kriterdir. Sarcey, eski kültürlü kitlenin çoktan dağıldığının ve aralarında beğeni konusunda gerçek bir uzlaşmanın söz konusu olduğu eski müdavimlerden sadece küçük bir düzenli seyirci kitlesinin –gala kitlesi– geriye kaldığının gayet farkında olsa da, bu mihenk taşına sadık kalır.[176] Sarcey, modern metropolün tiyatro seyircisini yaratan toplumsal değişimleri, orta sınıf bünyesinde gerçekleşen nispeten yeni bir süreç olarak değerlendirir. Demir yollarının gelişimi, taşradan ve yabancı ülkelerden insanların Paris'e akın etmelerini sağlayarak görece homojen eski müdavim çevresinin yerini, geçici ziyaretçilerden ibaret karma bir topluluğa bırakmasına neden olmuştur. Ne var ki bu gelişimin sonucunda, bu karma kitledeki hızlı artış –ki Sarcey'nin yanı sıra diğer çağdaş eleştirmenlerin de dikkat çekerek dramdaki üslup değişikliğinin en önemli nedeni olarak gösterdikleri bir olgudur bu–[177] Fransız Devrimi'yle başlamış bir sürecin en önemli aşamasını değil, yalnızca son aşamasını gösterir

Modern Fransız tiyatrosu tarihindeki belirleyici dönüm noktasını Scribe temsil eder. Scribe, Restorasyon'un parayı temel almış burjuva ideolojisine dramatik bir ifade kazandıran ilk kişidir. Aynı zamanda, entrikaları konu alan oyunlarıyla, ideolojisini dayatma mücadelesinde burjuvaziye hizmet edecek en etkin silahı da sağlamıştır. Dumas ve Augier, onun "bon sens"ının[178] yalnızca daha gelişmiş bir biçimini temsil ederler. Scribe, Restorasyon ve Temmuz Monarşisi için ne anlama geliyorsa, bu yazarlar da 1850'nin orta sınıfı için o anlama gelirler. İkisi de aynı sığ ras-

---

175 FRANCISQUE SARCEY: *Quarante ans de théâtre* (*Tiyatronun Kırk Yılı*), I, 1900, s. 120, 122.

176 Ibid., s. 209-212.

177 J.-J.WEISS: *Le Théâtre et les moeurs* (*Tiyatro ve Görgü Kuralları*), 1889, s. 121-122.— RENAN: *Drames philosophiques*'in (*Felsefi Dramlar*) önsözü ile karşılaştırınız, 1888.

178 "Sağduyu." (ç.n.)

yonalizmi ve faydacılığı, aynı yüzeysel iyimserliği ve materyalizmi açığa vurur. Aralarındaki tek fark, Scribe'in onlardan daha dürüst olması, onlar ideal, görev ve sonsuz aşktan bahsederlerken, Scribe'in para, kariyer ve marriages de convenance[179] hakkında sahte bir alçak gönüllülük ve yapmacıklık sergilemeden konuşmasıdır. Orta sınıf, Scribe'in zamanında hâlâ yükselmekte, toplumda yer edinmek için savaşmaktaydı. Oysa artık statüsü tanınmaktadır ve daha şimdiden alt tabakaların tehdidi altındadır. Materyalist amaçlarını idealizm kılıfına sokması gerektiğine inanır ve hâlâ toplumsal konum için savaşan sınıfların hiçbir zaman hissetmediği bir çekingenlik gösterir.

Hiçbir şey, orta sınıfın idealleştirilmesine evlilik ve aile kurumu kadar iyi hizmet edemezdi. Evlilik ve aile kurumunu, en saf, en fedakârca ve en soylu duyguların saygı gördüğü toplumsal formlardan biri olarak iyi niyetle temsil etmek mümkündü. Eski feodal bağların çözülmesinden bu yana, mülkiyetin kalıcılığını ve istikrarını güvence altına alan tek kurum evlilikti kuşkusuz. Neticede, burjuva toplumunun tehlikeli davetsiz misafirlere ve içerideki yıkıcı unsurlara karşı siperi olarak aile fikri, dramın entelektüel temeli oldu. Evlilik, aşk motifiyle doğrudan ilişkiye girebildiği için bu işleve daha uygundu. Ne var ki bu, aşk fikri yeniden yorumlanıp Romantik özelliklerinden kurtuluncaya dek gerçekleşmedi. Artık aşkın vahşi bir tutku olmasına ya da bu şekilde kabul edilip yüceltilmesine izin verilemezdi. Romantizm, dizginsiz, isyankâr ve muzaffer aşkı hep anlamış ve bağışlamıştı; yoğunluğu bu aşkı meşrulaştırmıştı. Burjuva dramı için ise aşkın anlam ve değeri onun sürekliliğinde, günlük evlilik yaşamının sınanmasında yatar. Aşk fikrinin bu dönüşümü Hugo'nun *Marion de Lorme*'undan Dumas'nın *Dame aux Camélias* [Kamelyalı Kadın] ve *Demi-Monde*'una [Kibar Yosmalar] kadar adım adım izlenebilir. *Dame aux Camélias*'da kahramanın düşmüş kıza olan aşkı, burjuva ailesinin ahlaki ilkeleriyle bağdaşmaz. Ama yazar, her hâlükârda, aklıyla olmasa da duygularıyla kurbanın yanında durur.

---

179 "Uygun evlilik biçimleri" anlamında. (ç.n.)

Demi-Monde'da itibarı şaibeli bir kadına karşı tutumu bütünüyle olumsuzdur; enfeksiyonun merkezi olan kadın, toplumsal bedenden kesilip atılmalıdır. Çünkü burjuva ailesi için, iyi bir anne, sadık bir eş ve aile mal varlığının güvenilir koruyucusu olabilecek yoksul ama saygın kızdan bile daha büyük bir tehlikedir. Biri böyle bir kızı hâlihazırda baştan çıkarmışsa, sadece yapılan hatayı telafi etmek amacıyla değil, Zola'nın Augier'nin *Fourchambaultlar*'ının ahlak anlayışı hakkında da söylediği gibi, sonunun iflas olmaması adına işleri yoluna koymak için de onunla evlenmelidir. Ne var ki dünyaya gayrimeşru bir çocuk getirilmişse ve bunda övgüye değer bir şey yoksa, o zaman, Dumas'nın *Fils naturel*'de [Oğul] ve *Mösyö Alphonse*'ta savunduğu gibi, burjuva toplumu için daimî tehlike teşkil eden yerinden edilmiş unsurlara yenilerini eklememek amacıyla söz konusu çocuk meşrulaştırılmalıdır. Zina sadece, aile kurumunu tehlikeye atmışsa yargılanır. Bazı durumlarda erkek affedilebilir, ama kadın asla. Ahlaki açıdan sorumlu tutulabilen bir kadın zina yapamaz (*Francillon*). Kısacası, aile fikriyle uzlaştırılabilecek her şeye izin verilir, onunla çatışan her şey ise tabudur. Augier ve Dumas'nın oyunlarının ilgilendiği norm ve idealler bunlardır. Bunları meşrulaştırmak için yazılmışlardır ve başarıları, yazarların okur kitlesinin en derin düşüncelerini sezebildiklerini kanıtlar.

Oyunların düşük kalitesi –çünkü düşük kalitededirler– özel bir amaca hizmet edip bir tez ileri sürmelerinden değil –keza Aristophanes'in komedileri ve Corneille'in trajedileri bile bunu yapmıştır– onlara dışarıdan bir amaç yüklenmesi ve bu amacın karakterlerin hiçbirinde ete kemiğe bürünmemesinden kaynaklanır. Bu oyunlardaki tez ve anlatımın organik olmayan bileşimini en iyi, "raisonneur"[180] stok figürü temsil eder. Bir karakterin yazarın sözcülüğünü üstlenmekten başka bir işlevi olmaması, ahlaki öğretinin hiçbir zaman bütünüyle soyut olan sahnenin ötesine geçmediğini ve arka plandaki ideolojinin oyunla bir bütünlük sergilemediğini gösterir. Yazarlar, egemen sınıfların çağın iyi ve kötü alışkan-

180 "Mantıklı düşünen kimse" anlamında. (ç.n.)

lıklarına dair görüşlerini işler, daha doğrusu bunları kabul ederler. Bu fikirlerden bağımsız olarak eğlendirme becerisine, sahne aracılığıyla ilgi uyandırma ve gerilim yaratma yeteneğine sahiptirler. Şimdi bu verileri birleştirip teatral yeteneklerini kullanarak duyurmaları gereken görüş ve teorileri satarlar. Ama bunu fazla doğrudan ve acımasızca yapar, farkında olmadan "sanat için sanat" ilkesini haklı çıkarmaya fazlasıyla katkıda bulunurlar. Çünkü sanatta propaganda, esere tam olarak nüfuz etmediğinde ve desteklenen fikir sanatçının bakışıyla birebir örtüşmediğinde rahatsız edici bir hâle bürünür.

Romantizmin aksine, İkinci İmparatorluk bir rasyonalizm, tefekkür ve analiz çağıdır.[181] Her yerde teknik sorunlar ön plandadır, tüm türlere eleştirel akıl hâkimdir. Romanda bu eleştiri ruhu Flaubert, Zola ve Goncourt Kardeşler, lirik şiirde Baudelaire ve Parnasistler, dramda "piece bien faite" ustaları tarafından temsil edilmektedir. Sahnede, birçok türden duygusal Romantik eğilimi dengeleyen biçimsel sorunlar ağır basmaktadır. Oyun yazarının düzen ve sanatsal ekonomi sorunlarıyla ilgilenmelerini sağlayan şey, yalnızca temsilin harici koşulları, zamansal ve uzamsal sınırları, seyircinin bir kitle olarak karakteri ve edindiği izlenime tepkisinin doğrudanlığı değildir. Propaganda niteliğine sahip didaktik niyet, mevcut malzemenin daha en başında biçimsel olarak netleştirilerek bir araya getirilmesini, teknik açıdan etkili olacak şekilde ve belli bir amaca göre ele alınmasını sağlar. Yazarlar ve eleştirmenler, tiyatronun özünde edebiyatla ilgilenmediği, sahnenin kendi yasa ve mantığına uyduğu ve dramın şiirsel ögesinin genellikle sahnede etkili olmadığı gerçeğinin giderek daha fazla bilincine varırlar. Sarcey'nin teatral perspektiften ("optique de théâtre") ve teatral içgüdüden ("génie de théâtre") anladığı ya da sadece "c'est du théâtre"[182] derken kastettiği şey, edebiyatla ilgili endişelerden oldukça ayrı olarak sahneye uygunluk, bütünüyle teatral yöntemlerin kullanımı, seyirciyi ne pahasına olursa olsun kazanma çabası, kısacası "sahne" ile "platform"u özdeşleşti-

181 A. THIBAUDET, op. cit., s. 295 ff.
182 "Tiyatro budur." (ç.n.)

ren bir tavırdır. Voltaire, tiyatroda "de frapper fort que de frapper juste"ün[183] daha önemli olduğunu zaten biliyordu, ama "iyi kurulu oyun"u uygulayanlar ve teorisyenler bu vurucu ve isabetli dram türünün kurallarını ilk koyanlar oldular. En önemli keşifleri, sahnedeki etkileyiciliğin, bir oyunun oynanma olasılığının bir dizi gelenek ve ticari hileye, Sarcey'nin deyişiyle "tricheries"ye[184] bağlı olduğunun ve üretici ile alımlayıcı unsurlar arasındaki örtük uzlaşmanın dramda diğer türlere göre daha belirleyici olduğunun kabul edilmesinden ibarettir. Tiyatrodaki en önemli gelenek, seyircinin olay örgüsündeki beklenmedik gelişmeler tarafından gafil avlanmaya hazır olmasıdır: Kendini bile isteye aldatır, oyunun kurallarını karşı koymadan kabul eder. Buna önceden hazır olmasaydık, salt teatral yöntemlerle oynanan bir oyunu ikinci kez izleyemez, ilk izleyişimizde bile keyif almazdık. Çünkü böyle bir oyunda, her şey öngörülebilir olduğu hâlde şaşırtıcı görünmelidir. Sarcey'nin de belirttiği gibi, oyunun "scéne a faire"i,[185] seyircinin, geleceğini, gelmek zorunda olduğunu kesinkes bildiği kaçınılmaz tartışmalardır.[186] "Dénouement"su[187] izleyicinin beklediği ve arzuladığı çözümdür.[188] Sonuç olarak tiyatro, en katı geleneklere göre, büyük ustalıkla oynanan bir parti oyununa, ama aynı zamanda naif ve primitif bir şeye dönüşür. Zorluk, oyun yazarının ele aldığı malzemenin farklılaşmasından değil, oyun kurallarının karmaşıklığından kaynaklanır. Seyircinin daha müşkülpesent üyeleri için oyunun içeriğindeki yetersizlik ve sıkıcılığı telafi etmek onların görevidir. Makinenin işleyişindeki hassasiyet, dikkatleri vitesin boşta gittiği gerçeğinden uzaklaştırmak için tasarlanmıştır. Seyirci kitlesi, hatta daha iyi eğitim almış seyirci kitlesi bile yorucu olmayan, hafif eğlence ister; belirsizlik, çözülmemiş sorunlar ve anlaşılmaz derinlikler istemez. Bu nedenle artık, katı bir inşa ve mantıksal tutarlılık vurgulanır. Olay örgüsünün ge-

183 Doğru bir darbedense güçlü bir darbenin daha etkili olduğu anlamında. (ç.n.)
184 Hile. (ç.n.)
185 Bir oyunda mutlaka bulunması gereken sahne. (ç.n.)
186 SARCEY, op. cit., V, s. 94.
187 Oyunun sonucu. (ç.n.)
188 Ibid., s. 286.

lişimi matematik işlemi gibi olmalıdır. Tıpkı tezin içsel hakikatinin yerini münakaşa hokkabazlığının alması gibi, içsel olanın da dışsal bir kaçınılmazlıkla değiştirilmesi gerekir.

Sorunun nihai çözümü "dénouement"dir. Dumas, sonuç yanlışsa, tüm işlem yanlıştır, der. Dolayısıyla ona göre kişi öncelikle oyunun sonu, çözümü, son sözü üzerinde çalışmaya başlamalıdır. Hiçbir şey, "pièce bien faite"i inşa eden hesapçı zekâ ile gerçek şairin kendini kaptırdığı dürtüler arasındaki farka, bu iki ileri bir geri yürüyüşten daha keskin bir ışık tutamaz. Oyun yazarının ileriye doğru bir adım atması için iki adım geri gitmesi gerekir. Her fikri, her yeni motif ve hamleyi, mevcut yerleşik motif ve hamlelerle karşılaştırıp birbiriyle uyuşturmalıdır. Oyun yazmak, daimî bir fikir yürütme ve atıfta bulunma, sürekli bir düzenleme ve yeniden düzenleme, bir beceri imtihanından ötekine koşma, oyunun çeşitli katmanlarını kademeli şekilde pekiştirip koruma, el yordamıyla ilerleme ve yukarı doğru inşa etme anlamına gelir. Bu türden bir rasyonalizm üç aşağı beş yukarı her makul sanat ürününün, özellikle de sahnelenebilir her dramatik eserin –Augier ve Dumas'nın oyunları kadar, sahne yaratıcılığını temel almış Shakespeare'in eserlerinin de– ayırt edici özelliğidir. Ama "iyi kurulu oyun"un etkililiği yalnızca hile ve kozlarının art arda gelmesine dayanırken, bir Shakespeare dramının etkililiği, salt matematiksel ilişkiler alanının ötesinde sonsuz sayıda bileşene bağlıdır. Emerson, Shakespeare'in oyunlarında sahneleri ters sırayla okumayı tercih etti ve tamamen şiirsel içeriklerine yoğunlaşabilmek için sahne oyunu olarak etkileriyle ilgilenmekten kasten vazgeçti. Bu şekilde okunduğunda, gerçek bir "pièce bien faite" sadece tatsız olmakla kalmaz, aynı zamanda anlaşılmaz da olur. Çünkü bu tür bir oyunda ayrıntıların kendilerine ait bir içsel değeri yoktur, değerleri sadece parçası oldukları bütünle ilişkilidir. Oyun yazarı bunları geliştirirken, bir satranç oyununda olduğu gibi, son dizilimden gözünü ayırmaz. Bu dizilimin mekanik olarak ne kadar geliştirilebileceği en iyi, Sardou'nun Scribe'in tekniğini benimserken kullandığı yöntem gösterir. Sardou, kendi iddiasına göre, her zaman ustanın oyunlarının yalnızca ilk perdesi-

ni okur, daha sonra bu ipuçlarından yola çıkarak "doğru" devam sahnesini türetmeye çalışırdı. Zaman içinde, kendi deyimiyle bu "mantık alıştırması", onu oyunlarının ikinci ve üçüncü perdelerinde Scribe'in seçtiği çözüme daha da yaklaştırdı. Sardou aynı zamanda –ki Dumas da bu fikirdedir– bütün olay örgüsünün, ister istemez başlangıçtaki duruma göre ilerlediği sonucuna da vardı. Dumas, dramatik bir durum icat edip bir çatışma bulmanın sanat olmadığı kanaatindeydi; sanat daha çok, olay örgüsünün doruğa ulaştığı sahnenin gerektiği gibi hazırlanmasından ve düğümün düzgünce çözülmesinden ibarettir. Böylece ilk bakışta dramın en spontane, problematik olmaktan en uzak ve en dolaysız verisi gibi görünen olay örgüsü, onun en yapay ve en zahmetle edinilmiş bileşeni olduğunu kanıtlar. Yalnızca bir ham madde ya da hayal gücünün saf ürünü değildir, oyun yazarının anlık icatlarına ve bağımsız takdir yetkisine hiçbir şekilde yer bırakmayan bir dizi hamleden oluşur.

İyi inşa edilmiş bir yapıtın iskelesi, muazzam yükseklikteki diyarlara tırmanan bir merdiven ya da yalnızca gerçek sanat ve insanlıkla hiç ilgisi olmayan bir rutinin programı olarak görülebilir. Walter Pater ile birlikte, "sonu başlangıçta öngörüp onu asla gözden kaçırmayan ve son cümleye dek her bölümde diğer bölümlere de hâkim olan, ama ilk cümleyi de azalmayan bir güçle gözler önüne serip meşru kılan sanatsal zekâ" övülebilir. Ama Bernard Shaw'da olduğu gibi, oyun yazarı için en kötü şey olan mantığın zorbalığından da korkulabilir. Shaw, bu hususta "mantığın kölelerinin, oyunlarına makul bir son perde yazmaları hemen hemen imkânsızdır, ön kabulleri takip eden oyun sonları son derece basmakalıptır" diye yazar. Ama Shaw'ın bu sanatsal zekânın hile ve kaçamaklarını gerçekten hor gördüğüne inanmak için, onun *Şeytanın Müridi* ve *Candida* gibi oyunların yazarı olduğunu unutmak gerekir, ki bu oyunlar yakından incelenirse tam bir "pièces bien faites" oldukları ortaya çıkar. Ne var ki sadece Shaw değil, aynı zamanda Ibsen ve Strindberg ve onlarla birlikte çağın teatral açıdan etkili tüm dramı da, az çok Fransız "pièce bien faite" üzerine kurulmuştur. Karışıklık ve gerilim yaratma, düğümü atıp çözülme-

sini geciktirme, olay örgüsünde beklenmedik gelişmeleri hazırlama ve yine de seyirciyi bunlarla şaşırtabilme sanatı, "coups de théâtre"in[189] uygun dağılım ve zamanlama kuralları, büyük tartışmaların ve son cümlelerin muhasebesi, aniden inen perdenin yarattığı his ve son dakika çözümü... Tüm bunlar Scribe, Dumas, Augier, Labiche ve Sardou'dan öğrendikleridir. Ama bu, modern sahne tekniğinin tamamen bu oyun yazarlarının eseri olduğu anlamına gelmez. Aksine, gelişim çizgisinin izleri, devrim sonrası dönemin melodramı ve vodviline, 18. yüzyılın aile içi dramı ve komedisine, "commedia dell'arte" ve Molière'e, Roma komedisi ve Orta Çağ farsına kadar sürülebilir. Yine de, "pièce bien faite" ustalarının bu geleneğe katkıları olağanüstüdür.

İkinci İmparatorluk'un en özgün ve pek çok açıdan en etkileyici sanatsal ürünü operettir.[190] O da elbette yepyeni bir şey değildir; tiyatro tarihinin bu kadar ileri bir aşamasında bu imkânsız olurdu. Bu daha çok iki eski türün, *opera buffa*[191] ve vodvilin devamını temsil eder ve bu ağır ve mizahtan yoksun çağa, 18. yüzyılın Romantik olmayan, tasasız ve neşeli ruhundan bir şeyler katar. Dönemin tek eğlenceli, hafif ve canlı formudur. Ağırbaşlı burjuva beğenisine ve muhalefetin natüralist sanatına uygun konformist eğilimlerin yanı sıra, kendi başına bir dünya, bir orta krallıktır. Çağdaş dram ya da popüler romandan çok daha çekici, sosyolojik olarak natüralizmden daha temsili ve bu nedenle hem büyük bir cezbediciliğe hem de belli bir sanatsal değere sahip popüler eserlerin üretildiği tek türdür.

Operetin en göze çarpan ve natüralist bakış açısına göre en tuhaf özelliği, mutlak olasılıksızlığı, hızla geçen sahnelerin gerçek dışı, tamamen hayalî doğasıdır. Pastoral oyun önceki yüzyıllarda nasıl bir öneme sahipse, operet de 19. yüzyıl açısından aynı öneme

---

189 Oyun sırasında izleyiciler ya da karakterler açısından bazen öngörülemeyen olay. (ç.n.)

190 JULES LEMAÎTRE: *Impressions de théâtre* (*Tiyatro Üzerine İzlenimler*), I, 1888, s. 217 ile karşılaştırınız.

191 Karakterlerden birinin genellikle gündelik yaşamdan alındığı güldürü operası. 18. yüzyılın ilk yarısında Napoli'de gelişmiştir. (ç.n.)

sahiptir. İçeriğinin hazır formülleri, karışıklıklarının ve dénouement'larının gelenekselliği, gerçeklikle ilgisi olmayan saf oyun biçimleridir. Hem karakterlerin kukla benzeri doğası hem de sunumun görünüşte doğaçlama formu, yalnızca kurmaca izlenimini arttırmaya yarar. Sarcey, operet ile "commedia dell'arte" arasındaki paralelliğe şimdiden dikkat çekmekte[192] ve Offenbach'ın eserlerinin onda bıraktığı rüya benzeri gerçek dışı izlenimi işaret etmektedir. Ne var ki bunu söylerken kastettiği sadece Offenbach'ın eserlerinin hayli tuhaf bir fantastik niteliğe sahip olduğudur. Offenbach hayranı olan çağdaşımız Viyanalı yazar Karl Kraus, Offenbach operetinde hayatın, gerçekliğin kendisi kadar imkânsız ve saçma, grotesk ve tekinsiz olduğunu vurgulayarak bu niteliğe daha kesin bir anlam kazandıran ilk kişi oldu.[193] Böyle bir yorum doğal olarak Sarcey'ye yabancıdır. Modern sanatın Dışa vurumculuğu ve Sürrealizmi, hayatın rüyaya benzer hayaletimsi karakterini vurgulamasaydı, böyle bir yorum yapmak hepten imkânsız olurdu. Sadece bu sanat akımlarının keskinleştirdiği imgeleme sahip bir göz, operetin yalnızca İkinci İmparatorluk'un havai ve alaycı toplumunun bir imgesi değil, aynı zamanda kendi kendiyle alay etmenin bir biçimi olduğunu, yalnızca bu dünyanın gerçekliğini değil, gerçek dışılığını da yansıttığını görebilirdi. Kısacası operet, yaşamın operet benzeri doğasından –bu denli ciddi, ölçülü ve eleştirel bir çağın "operet benzeri doğası"ndan ne kadar söz edilebilecekse– doğmuştu.[194] Saban süren köylüler, fabrikalardaki işçiler, bürolarındaki tüccarlar, Barbizon'daki ressamlar, Croisset'deki Flaubert... Hepsi neyse oydu. Ama yönetici sınıf, Tuileries'deki saray ve sefahat düşkünü bankerler dünyası, hovarda aristokratlar, sonradan görme gazeteciler ve şımartılmış dilberlerde umulmadık, hayaletimsi ve gerçek dışı, geçici bir şeyler vardı. Bir operet ülkesiydi bu, kanatları her an kırılma tehlikesiyle karşı karşıya olan bir sahneydi.

---

192 SARCEY, op. cit., VI, 1901, s. 180.

193 S. KRACAUER: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (*Jacques Offenbach ve Çağının Paris'i*), 1937, s. 349.

194 Ibid., s. 270.

Operet, "laissez faire, laissez passer"[195] dünyasının, yani ekonomik, toplumsal ve ahlaki liberalizmin, sistemi sorgulamaktan kaçındığı sürece herkesin istediğini yapabileceği bir dünyanın ürünüydü. Bu kısıtlama, bir yandan çok geniş, diğer yandan çok dar sınırlar anlamına geliyordu. Flaubert ve Baudelaire'i mahkemeye çağıran hükümet, Offenbach'ın eserlerindeki en küstah toplumsal hicve; otoriter rejimin, mahkeme, ordu ve bürokrasinin en saygısız biçimde alaya alınmasına göz yumuyordu. Ama muzipliklerini sırf tehlikeli olmadığından ya da zararsız durduğundan hoş görüyordu. Çünkü Offenbach kendini, sadakati su götürmez ve mutlu olmak için bu görünüşte zararsız mizahtan başka bir emniyet valfine ihtiyacı olmayan bir seyirci kitlesiyle sınırlamıştı. Mizah, sadece bize muzır görünür; dönemin seyirci kitlesi, Offenbach'ın galop[196] ve kankanlarının çılgın ritminde duyabildiğimiz uğursuz tınıyı ıskalamıştır. Oysa eğlence o kadar da zararsız değildi. Operet, "saygıdeğer" olan her şeyle dalga geçtiği; Antikite'yi, Klasik trajediyi ve Romantik operayı alaya alması yalnızca kılık değiştirmiş bir toplumsal eleştiri olduğu için değil, otoriteye olan inancı prensipte inkâr etmeden yıktığı için insanların ahlakını bozuyordu. Operetin ahlaksızlığı, çağın yozlaşmış yönetim sistemini ve ahlak yoksunu toplumunu eleştirirken düşüncesiz bir hoşgörü göstermesi ve küçük fahişelerin, müsrif centilmenlerin ve sevimli yaşlı "viveurs"ün[197] uçarılıklarını zararsızmış gibi göstermesidir. Operetin ılımlı ve tereddütlü eleştirisi sadece yolsuzluğu cesaretlendirmeye yaradı. Ne var ki başarılı olan, başarıyı her şeyden çok seven, başarısı bu tembel ve zevk düşkünü toplumun varlığını sürdürmesine bağlı olan sanatçılardan da muğlak bir tavırdan başkası beklenemezdi. Offenbach bir Alman Yahudisi, evsiz barksız, aylak bir müzisyen, varlığı çifte tehdit altında bir sanatçıydı. Fransa'nın başkentinde, bu yozlaşmış, ama bir o kadar da çekici dünyanın ortasında, hem çifte hem de çoklu anlamıyla kaçınılmaz olarak bir yaban-

---

195 "Bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler." (ç.n.)
196 19. yüzyılda ortaya çıkan çok hızlı bir dans türü. (ç.n.)
197 Alemciler. (ç.n.)

cı, bir déraciné,[198] duyarsız bir seyirci gibi hissediyordu kendini. Sanatçının modern toplumdaki problematik konumunu, emelleri ile kırgınlığı arasındaki çelişkiyi, içindeki dilenci gururunu ve seyirciyle flörtleşmesini, ister istemez profesyonel meslektaşlarının büyük kısmından çok daha yoğun hissediyordu. Asi değildi, hatta gerçek bir demokrat bile değildi. Aksine "demir yumruk" yönetimini memnuniyetle karşıladı ve İkinci İmparatorluk'un siyasi sisteminin sağladığı avantajlardan büyük bir gönül rahatlığıyla yararlandı. Ama etrafındaki tüm curcunayı bir yabancının afallamış, soğuk ve delici bakışlarıyla değerlendiriyordu. Dolayısıyla başarısını borçlu olduğu toplumun çöküşünü istemsizce hızlandırdı.

Operetin yükselişi, gazeteciliğin müzik dünyasına nüfuzunu işaret eder. Roman, dram ve grafik sanatlardan sonra sıra, güncel olayları yorumlayan müzikaldedir. Ama operet gazeteciliği, komedyenlerin şarkı ve fıkralarındaki güncel referanslarla sınırlı değildir; bütün tür sosyete camiasının skandallarına adanmış bir dedikodu sütununa benzer. Heine, haklı olarak Offenbach'ın selefi olarak adlandırılır. Her ikisinin de kökenleri, mizaçları ve toplumsal konumları aşağı yukarı aynıdır. İkisi de doğuştan gazetecidir; eleştirel ve pratik bir mizaca sahiptir. Her zaman toplumla, onun amaç ve yöntemleriyle uyumlu olmak istemeseler de, toplumun dışında değil, içinde ve insanlarla iç içe yaşamak isteyen kişilerdir. Heine, özünde, Temmuz Monarşisi'nin ve İkinci İmparatorluk'un kozmopolit Paris'inde Meyerbeer ve Offenbach ile aynı başarı şansına sahipti, ama daha şanslı hemşehrilerinin faydalandıkları uluslararası iletişim araçları onun emrinde değildi. Onun şöhreti nispeten dar bir çevreyle sınırlı kalırken Meyerbeer ve Offenbach, Fransızların başkentini ve tüm uygar dünyayı fethettiler. Sadece Fransız sanatının en karakteristik iki türünü yaratmakla kalmadılar, aynı zamanda dönemin Paris beğenisini Fransız meslektaşlarından daha sadık ve daha kapsamlı bir şekilde temsil ettiler. Offenbach, çağının en somut örneği

198 "Yerinden edilmiş." (ç.n.)

olarak kabul edilebilir; eserleri çağın en karakteristik ve özgün niteliklerini içerir. Çağdaşları onun bu sembolik özelliğinin öyle farkındaydılar ki, onu Paris ruhuyla özdeşleştirip sanatını Klasik Fransız geleneğinin devamı olarak tanımladılar. Offenbach'ın müziği, Batı Avrupa'yı bir coşku havasında birleştirdi.[199] *Gerolstein Grandüşesi*, 1867 Dünya Sergisi'nin en büyük ve en kalıcı eğlencesi oldu. Paris'i ziyaret eden hükümdar ve prensler, başrolünde karşı konulmaz Hortense Schneider'in yer aldığı oyun konusunda Fransız başkentinin hovardaları ve taşralı küçük burjuvalar kadar coşkuluydular. Rus Çarı, Paris'e gelişinden üç saat sonra, "Variétés"de bir locada oturuyordu. Sabırsızlığını belli ki daha iyi denetleyebildiği hâlde, Bismarck da taçlılar kadar büyülenmişti. Rossini, Offenbach'ı "Champs Elysées'nin Mozart'ı" olarak adlandırdı ve Wagner, kıskandığı rakibinin ölümünden sonra da olsa, bu yargıyı doğruladı.

Operetin altın çağı, 1855 ve 1867'deki iki dünya sergisi arasında kalan dönemdi. 1860'ların sonundaki siyasi kargaşanın ardından operet, kaygısız, hatta gamsız ve güvende olduğu duygusuyla kendini kandıran bir kitleden bile yoksun kaldı. İkinci İmparatorluk ile operetin en güzel günleri sona erdi. Sonraki nesillerin operetten aldığı keyif, bu janrın şimdiki zamanın canlı, kendiliğinden ve doğrudan ifadesi olmasından değil, diğer türlere kıyasla bu türle daha dolaysız bir ilişkiye sahip olan "eski güzel zamanlar"dan kaynaklanıyordu. Bu fikir birliği sayesinde operet, "fin de siècle"in[200] çalkantılarından sağ çıktı ve Viyana gibi entelektüel açıdan istikrarsız bir şehirde, İkinci Dünya Savaşı'na kadar geçmişi idealleştirmede en popüler araç olarak kaldı. Avrupa'nın bir bölümünde III. Napolyon ve Offenbach, diğerinde İmparator Franz Joseph ve Johann Strauss ile gündeme gelen "eski güzel zamanlar" fikrinin tekrar gözden geçirilmesini sağlamak için son on yılın deneyimlerine ihtiyaç vardı. 1848 ile 1870 yılları arasında her yerde bastırılan sınıf mücadelesi, bu dönemin

---

199 FLEURY-SONOLET: *La Société du second Empire* (*İkinci İmparatorluk Toplumu*), III, 1913, s. 387 ile karşılaştırınız. (ç.n.)

200 "Yüzyıl sonu." (ç.n.)

sonunda yeniden alevlenerek gericiliğin varisi olan burjuvazinin egemenliğini tehdit etti. Operet artık kaygı ve tehlikeden arınmış mutlu bir yaşamın, gerçekte asla var olmamış bir idilin resmi gibi görünüyordu.

Goncourtlar sirk, varyete ve revünün, tiyatronun yerini alacağına dair kehanetlerinde haklıydılar. Görsel kalitesi ve gösterimi nedeniyle bu görsel formlar arasında sayılabilecek olan film, onların öngörülerini tamamen doğrular. Operet revüye en yakın sanattı, ama gösterinin drama üstün geldiği en eski formu temsil etmiyordu. Gösteri her zaman tiyatronun ayrılmaz bir bileşenini oluşturmuş, dramatik ve akustik unsurları üzerinde defalarca üstünlük kazanmış olsa da, gerçek dönüm noktası Temmuz Monarşisi sırasında "grand opera"nın ortaya çıkmasıyla gerçekleşti. Özellikle performansın neşeli karakterinin, süslemelerin, kostümlerin, dans ve tören alaylarının çoğu zaman diğer her şeye baskın geldiği Barok tiyatro için geçerliydi bu. Bir sonradan görme kültürü olarak Temmuz Monarşisi ve İkinci İmparatorluk burjuva kültürü de tiyatroda anıtsal ve heybetli olanı istedi ve hakiki tinsel büyüklükten yoksun olduğu ölçüde de bu görkemli görünümünü abarttı. Aslında toplumu törensel, görkemli ve gösterişli biçimlere iten iki farklı dürtü vardır. Toplum, doğal yaşam tarzına uygun olduğu için ihtişam aramaya itilebilir ya da devasa olana duyulan öfke, bir zayıflığı telafi etme ihtiyacından kaynaklanıyor olabilir. 17. yüzyıl Barok üslubu, dönemin saray ve aristokrasisi için son derece doğal olan büyük oranlara karşılık gelirken, 19. yüzyılın pseudo Barok'u, yükselen burjuvazinin bu oranlarla doldurmaya çalıştığı hırsa tekabül ediyordu. Opera, burjuvazinin gözde türü hâline geldi, çünkü başka hiçbir sanat şatafat, gösteriş ve dekor için, efektlerin bir araya getirilerek işlenmesi için böyle büyük olanaklar sunmuyordu. Meyerbeer'in operası, sahnenin tüm cazip unsurlarını toplayarak, görülmeyi olduğu kadar duyulmayı da talep eden, tüm ögeleriyle seyircileri büyüleyip afallatmayı amaçlayan heterojen bir müzik, şarkı ve dans karışımı yarattı. Meyerbeer operası, birliği müzikal formun mutlak egemenliğinden çok, sahnedeki hareketli gösterinin ritminden oluşmuş bü-

yük bir varyeteydi.[201] Müzikle ilişkisi tamamen yüzeysel olan bir kitle için tasarlanmıştı.

"Bütüncül sanat eseri" (*Gesamtkunstwerk*) fikri, bu döneme Wagner'den çok önce damgasını vurdu. Daha önce kimse bu fikri belli bir programda formülleştirmeyi akıl etmemişken de bir ihtiyacı yansıtıyordu. Wagner, operanın karmaşık doğasını, aslında oratoryodan ibaret olan Yunan tragedyası analojisiyle gerekçelendirmeye çalıştı. Ama böyle bir haklı çıkarma arzusunun nedeni, Meyerbeer'den beri giderek daha fazla "üslupsuz ve formdan yoksun" olma tehdidi altındaki türün Barok heterojenliğiydi. "Grand opera", *Usta Şarkıcılar* [Die Meistersinger] ve *Aïda*'da hâlâ hissedilen ve muhtemelen eski İtalyan operasınınkinden daha katı bir geleneği temsil eden otoritesini,[202] Fransız burjuva kültürünün tüm kıtada model görevi görmesine ve her yerde toplumsal koşullardan doğmuş gerçek ihtiyaçları karşılamasına borçluydu. Hiçbir şey bu ihtiyaçları, bu uyumlu opera topluluğundan daha eksiksiz ve kolay karşılayamazdı. Emrindeki araçlar –dev orkestra, muazzam sahne ve devasa koro– sırf izleyiciyi etkileyip afallatmak ve ona boyun eğdirmek için bir bütün oluşturacak şekilde düzenlenmişti. Çoğu zaman yeni ve güçlü efektler yaratan, ama Mozart'ın derin insanlığı ve Rossini'nin son sahnelerinin canlı zarafetiyle hiçbir ortak yanı olmayan büyük finallerin amacı bilhassa buydu. Ne var ki genellikle "operavari" olarak adlandırdığımız şey –anıtsal sahne dekoru, boş vurgular, esip gürleyen kahramanlıklar, yapay duygular ve dil– hiçbir şekilde Meyerbeer'in eseri olmamakla birlikte çağın operasıyla da sınırlı değildir. Flaubert gibi müşkülpesent bir beğeniye sahip bir sanatçı bile teatrallikten tamamen azade değildir. Bu kuşağın miras aldığı Romantizmin bir parçasıdır bu ve gelişiminde Victor Hugo'nun da Meyerbeer kadar payı vardır.

Çağın tüm önemli temsilcileri arasında Meyerbeer'in opera üslubuna en yakın sanatçı Richard Wagner'dir. Bunun nedeni sadece,

---

201 PAUL BEKKER: *Wandlungen der Oper.* (*Operadaki Değişiklikler*), 1934, s. 86.

202 LIONEL DE LAURENCIE: *Le Goût musical en France* (*Fransa'da Müzik Zevki*), 1905, s. 292.—WILLIAM L. CROSTEN: *French Grand Opera* (*Fransız Büyük Operası*), 1948, s. 106.

eserlerini yaşayan bir sanatla ilişkilendirmek istemesi değil, aynı zamanda başarılı olmayı herkesten çok arzulamış olmasıdır. Hâkim geleneği ona karşı çıkmadan kabul eder. Daha önce de söylendiği üzere, bireysel bir deneyim, kişisel bir keşifle başlayıp az çok stereotipleşmiş bir tavırla sonlanan tipik gelişimin aksine, orijinalliğe giden yolda ağır adımlarla ilerler.[203] Ne var ki Wagner'in "grand opera"dan yola çıkmasından çok daha dikkat çekici taraf, en içsel, en samimi ve en yüce duyguların dışa vurumunu İkinci İmparatorluk'un şatafatıyla harmanlayan bir forma daima bağlı kalmasıdır. Çünkü sahne düzeneğinin baskın olduğu *Rienzi* ve *Tannhaeuser* bugün bile hâlâ muhteşem operalar olarak kabul edilmekle kalmaz, *Usta Şarkıcılar* ve *Parsifal* de bir dereceye kadar tüm duyuları harekete geçirip tüm beklentileri aşmayı amaçlayan müzikal gösterilerdir. Muhteşem ve heybetli olana düşkünlük Wagner'de de Meyerbeer ya da Zola'da olduğu kadar güçlüdür. Wagner de Victor Hugo ve Dumas kadar doğuştan tiyatro insanıdır, Nietzsche'nin deyişiyle bir "oyuncu" ve "mimomaniac"[204]tır.[205] Ama teatralliği sadece opera yazmasının sonucu değildir; aksine operaları, onun ayrım gözetmeyen tiyatro beğenisinin ve göze çarpan gösterişli doğasının yansımasıdır. Meyerbeer, III. Napolyon, la Païva ya da Zola gibi, göze batanı, nadide ve lüks olanı sever. Sahne dekorlarını Makart'a resmettirmek istediğini bilmesek bile, ipek, kadife ve altın brokarla, kapitone mobilyalar, halılar ve kapı perdeleriyle dolu operaları ile dönemin salonları arasındaki ortak noktanın ne olduğunu hemen fark ederiz.[206] Ne var ki Wagner'de görkem çılgınlığı ve coşkunun daha karmaşık kökenleri vardır; sadece Makart'a değil, Delacroix'ya da uzanır. "Sardanapal'in Ölümü" ile *Tanrıların Şafağı* [Götterdämmerung] arasındaki bağlantı, Paris

---

203 ALFRED EINSTEIN: *Music in the Romantic Era* (*Romantik Çağda Müzik*), 1947, s. 231.

204 "Taklit delisi" anlamında. (ç.n.)

205 FRIEDRICH NIETZSCHE: *Der Fall Wagner* (*Wagner Vakası*), 1888.—*Nietzsche contra Wagner* (*Nietzsche, Wagner'e Karşı*), 1888.

206 THOMAS MANN: *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Bir Apolitik Düşünce*), 1918, s. 75 ile karşılaştırınız.—*Leiden und Grösse der Meister* (*Ustaların Istırapları ve Büyüklüğü*), 1935, s. 145 ff.

"grand opera"sının müsrif ihtişamı ile Bayreuth festivalleri arasındaki ilişkiye benzer. Ama bu da Wagner'i anlatmaya yetmez; Wagner'in duyumculuğu[207] şatafatından daha temel bir unsur olmakla kalmaz, aynı zamanda çağının bütün "kan, ölüm ve şehvet" mistisizminden daha hakiki ve kendiliğindendir. Tevekkeli değil, yüzyılın en duyarlı zihinlerinin çoğu için Wagner'in eserleri sanatın özü anlamına geliyordu. Onlara göre Wagner'in eserleri, müziğin anlamını ve altında yatan ilkeyi ilk kez ortaya koyan paradigmaydı. Şüphesiz Romantizmin son ve belki de en büyük zaferiydi, bugün hâlâ yaşayan tek biçimiydi. Başka hiç kimse, onun dönemin seyirci kitlesinde nasıl bir duyu sarhoşluğuna yol açtığını bu kadar derinlemesine kavramamıza olanak tanımaz. Wagner'in müziği, tüm ölü geleneklere karşı bir isyan, genç, mutlu ve yasak bir dünyanın keşfi olarak hissediliyordu. İlk bakışta şaşırtıcı gelse de, kendisi müziğe hiç yetenekli olmayan, ama vurguları bizde *Tristan*'ın müziğiyle aynı mutluluk duygusunu yaratan Wagner'in bir çağdaşının, Baudelaire'in, Wagner'in sanatının önemini ilk fark eden kişi olması anlaşılabilir.

Aşırı gerilmiş sinirleri, narkoz ve uyuşturucunun etkilerine yönelik tutkusu bir yana, Wagner, Baudelaire ile aynı yarı dinî duyguları, aynı Romantik kurtuluş özlemini paylaşır. Işıltılı renklere ve canlı formlara zaafı dışında, Flaubert'le de bir tür amatörlük ve kendi eserleriyle tamamen düşünümsel bir ilişki içinde olma açısından bağlantılıdır. Flaubert'de olduğu gibi, Wagner'de de doğal ve kendiliğinden yetenek azdır. O da eserlerini kendini şiddetle ve umutsuzca zorlayarak üretir ve Flaubert gibi sanata karşı pek az samimi inanç beslemektedir. Nietzsche, büyük ustalardan hiçbirinin yirmi sekiz yaşındaki Wagner kadar kötü bir müzisyen olmadığına ve Flaubert dışında kesinlikle hiçbir büyük sanatçının bu kadar uzun süre kendi yeteneğinden şüphe duymadığına dikkat çeker. Hem Wagner hem de Flaubert, sanatın yaşamlarında bir ıstırap kaynağı olduğunu, kendileriyle hayattan zevk

207 Her bilginin temelinde duyumların (kişinin duyular yoluyla elde ettiği izlenim) bulunduğu ileri sürülen öğreti, sansüalizm. (ç.n.)

alma arasında durduğunu hissediyor, ikisi de gerçeklik ile sanat, "avoir" ile "dire"[208] arasındaki uçurumu aşılmaz görüyordu. Onlar, kendi bencillik ve estetizmlerine karşı, umutsuz olduğu kadar aralıksız bir mücadele veren aynı geç Romantik kuşağın üyeleriydiler.

---

208 "Sahip olmak" ve "dile getirmek." (ç.n.)

3
İNGİLTERE VE RUSYA'DA TOPLUMCU ROMAN

Sanayi Devrimi İngiltere'de başladı, en verimli sonuçları orada aldı, en gürültülü ve en ateşli protestoları orada başlattı. Ne var ki Sanayi Devrimi'ne yöneltilen suçlamalar, egemen sınıfları, toplumsal devrime daha büyük bir enerji ve başarıyla karşı çıkmaktan hiçbir şekilde alıkoymadı. O zaman, devrimci çabaların başarısızlığı şu sonucu beraberinde getirdi: Fransa'da entelijansiyanın ve seçkin edebiyatçıların bir kısmı, Devrim deneyimlerinden sonra demokrasi karşıtı bir tutum benimsemeye başlarken, İngiliz entelektüellerinin görüşleri genel olarak, her zaman devrimci değilse de, radikal kaldı. Ama iki ülkenin entelektüel seçkinlerinin düşünce yapısı arasındaki en çarpıcı fark, Devrim'e ve demokrasiye karşı tutumları ne olursa olsun, Fransızların gözü kara rasyonalistler olmalarıydı. Oysa İngilizler, radikal bakış açılarına ve sanayiciliğe karşı olmalarına rağmen, hatta çoğu zaman tam da egemen sınıfa muhalefetlerinden ötürü umutsuz irrasyonalistlere dönüşerek Alman Romantizminin şaibeli idealizmine sığındılar. Ne tuhaftır ki, İngiltere'de kapitalistler ve faydacılar, serbest rekabet ilkesini ve iş bölümünü reddeden muhaliflere kıyasla Aydınlanma fikirleriyle daha çok haşır neşirdiler. Her hâlükârda, düşünce tarihi açısından bakıldığında, mekanizmayı bozan idealistler gericilerdi; materyalistler ve kapitalistler ise rasyonalizm ve ilerlemenin temsilcileriydi.

Ekonomik özgürlük, siyasi liberalizmle aynı tarihsel köklere sahipti; her ikisi de Aydınlanma'nın başarıları arasındaydı ve

mantıksal açıdan birbirinden ayrılamazdı. Kişi, bireysel özgürlük ve bireyci bakış açısını benimsediği anda, insan haklarının ayrılmaz bir parçası olarak serbest rekabetin geçerliliğini de kabul etmek zorundaydı. Orta sınıfın özgürleşmesi, feodalizmin tasfiyesinde gerekli bir adımdı, bu da ekonomik yaşantının Orta Çağ yükümlülük ve kısıtlamalarından kurtuluşunu gerektiriyordu. Orta sınıfın hak eşitliğine katılımı, ancak kapitalizm öncesi ekonomi biçimlerinin miadının dolduğu bir gelişimin sonucu olarak açıklanabilir. Ancak ekonomik yaşantı mutlak özerklik aşamasına ulaştıktan ve orta sınıf feodal sınıf sisteminin katı sınırlarını deldikten sonra, toplumu serbest rekabet anarşisinden kurtarmayı düşünmek mümkün oldu. Sistemin kendisini sorgulamadan kapitalizmin özel veçhelerine saldırmak da anlamsızdı. Kapitalist ekonomi varlığını tartışmasız sürdürdüğü sürece, kapitalizmin yol açtığı sömürü en fazla hayırseverlikle hafifletilebilirdi. Rasyonalizm ve liberalizm ilkesine bağlı kalmak, sömürüye nihai bir çare bulmanın tek yoluydu; gerekli olan tek şey, özgürlük kavramını burjuva sınırlarını aşan bir şey olarak anlamaktı. Aklın ve liberal düşüncenin bir kenara bırakılması, başlangıçtaki niyet ne kadar iyi ve dürüst olursa olsun, kaçınılmaz biçimde, denetlenemez bir sezgiciliğe ve entelektüel olgunluğun kaybına yol açtı. Carlyle'da insan bu tehlikenin her zaman bilincindedir, ama bu, çoğu Viktorya dönemi düşünürünün idealizmini tehdit eder. Çağın meşhur uzlaşması, gelenek ile ilerleme arasında izlediği orta yol en güçlü yansımasını, entelektüel önderlerinin geçmişe yönelik Romantik özlemlerinde bulur. Viktorya dönemi temsilcileri uzlaşmaya hazırdırlar ve sonuçta ortaya çıkan belirsizlik, Dickens gibi gerçek bir radikalin bile siyasi nüfuzunu zedeler. Fransa'da entelijansiya, Devrim ile burjuva yaklaşımı arasında bir seçim yapmak zorunda olduğunu hissetmişti ve çoğu zaman ikilemde kalmış duygular eşlik etse de, yapılan seçim yine de kesin ve nihaiydi. Öte yandan İngiltere'de sanayiciliğe karşı çıkan entelektüel seçkin kesim, kapitalist burjuvazininki kadar muhafazakâr bir ideolojiye, aslında çoğu zaman daha da gerici olan bir ideolojiye bel bağlamıştır.

Sanayileşmenin ekonomik ilkelerini temsil eden faydacılar, Adam Smith'in öğrencileriydi ve kendi hâline bırakılan bir ekonominin yalnızca liberalizm ruhuna değil, kamu çıkarına da en uygun ekonomi olduğu öğretisini ilan ettiler. Ne var ki idealistlerde onlara karşı en güçlü muhalefete yol açan şey, bu tezin savunulamazlığı değil, insan eyleminin nihai ilkesi olan bencil içgüdülerin temsil edildiği kadercilik ve insanın bencil olduğu gerçeğinden toplumsal hayat ile ekonomik yaşantının yasalarını çıkarabileceklerine inandıkları matematiksel kaçınılmazlıktı. İdealistlerin, insanın "homo economicus"a indirgenmesine itirazları, Romantik "hayat felsefesi"nin –hayatın mantıksal açıdan tükenmezliğine ve onu insan tasarımına boyun eğdirmenin imkânsızlığına olan inancın– rasyonalizme ve dolaysız gerçeklikten soyutlanmış düşünceye yönelik ebedi itirazıdır. Faydacılığa karşı tepki, ikinci bir Romantizmdi. Bu tepkide, toplumsal adaletsizlikle mücadele ve "kasvetli bilim"in güncel teorilerine muhalefet, faydacılık karşıtlarının sorunlarını çözmeye ne gücü ne de arzusu olan şimdiki zamandan kaçıp Burke, Coleridge ve Alman Romantizminin irrasyonalizmine sığınma dürtüsüne kıyasla çok daha küçük bir rol oynuyordu. Devlet müdahalesi çağrısı, özellikle Carlyle örneğinde, insancıl ve fedakârca duyguların yansıması olduğu kadar, liberalizm karşıtı ve otoriter eğilimlerin de bir işaretiydi. Carlyle'ın toplumun parçalanışına ağıtı hem gerçek bir topluluk arzusu hem de sevilen ve korkulan bir lidere duyulan özlemin yansımasıydı.

İngiliz Romantizminin altın çağının sona ermesiyle birlikte, yaklaşık 1815'te, Romantizm karşıtı bir rasyonalizm akımı ortaya çıkar ve 1832'deki seçim reformu, yeni Parlamento ve orta sınıfın zaferiyle doruğa ulaşır. Başarılı burjuvazi gittikçe muhafazakârlaşarak demokratik amaçlara yönelik, özünde yine Romantik olan bir tepki uyandırır. Rasyonel İngiltere'nin yanı sıra santimantal bir İngiltere kendini hissettirir. Kurnaz, açık ve ağırbaşlı düşünce yapısına sahip kapitalistler insancıl reform fikirleriyle flört ederler. Dolayısıyla ekonomik liberalizme verilen teorik tepkinin, burjuvazinin iç meselesi, bir tür kendini kurtarma girişimi olduğu anla-

şılır. Aslında ekonomik özgürlük ilkesini temsil eden aynı katman tarafından desteklenir ve yalnızca Viktorya dönemi uzlaşmasındaki materyalizm ve bencilliği dengelemeye hizmet eder.

1832 ile 1848 arasında kalan yıllar, sermaye ile emek arasında dizginlenemeyen kanlı çatışmalarla dolu, şiddetli toplumsal bunalımların yaşandığı bir dönemdir. Reform Yasası'nın ardından İngiliz işçi sınıfı, 1830'dan sonra Fransa'daki kardeşlerinin gördüğü muamelenin aynısını burjuvaziden gördü. Böylece aristokrasi ve alt tabaka ortak düşmana, yani kapitalist orta sınıfa verilen mücadelede bir dereceye kadar birlikte acı çekip aynı kesimin kurbanı oldu. Elbette bu geçici ilişki asla gerçek bir çıkar ortaklığı ve silah arkadaşlığına yol açamaz, ama gerçek durumu Carlyle gibi duygusallığa meyilli bir düşünürden gizleyip onun kapitalizmle mücadelesini tarih konusunda Romantik ve gerici bir coşkuya dönüştürmek için yeterlidir. Burjuvazi nefretinin katı ve ölçülü bir natüralizmle ifade edildiği Fransa'nın aksine, yukarıda sözü edilen ikinci Romantik akım, 17. yüzyıldan beri devrim görmemiş ve Fransızların siyasi deneyimleri ve hayal kırıklıklarını yaşamamış İngiltere'de ortaya çıkar. Romantizm akımı Fransa'da yüzyıl ortasına gelindiğinde aşılmış, onunla mücadele az çok özel bir karakter kazanmıştı. İngiltere'de ise durum farklı gelişir: Burada rasyonel ve irrasyonel eğilimler arasındaki antagonizma, Flaubert'de olduğu gibi bir iç mücadeleyle sınırlı değildir. Ama aslında ülkeyi karakter olarak Disraeli'nin "iki ulus"undan[209] çok daha heterojen iki kampa böler. Bütün Batı Avrupa'da olduğu gibi burada da ana gelişim çizgisi pozitivisttir, yani rasyonalizm ve natüralizm ilkeleriyle uyumludur. Yalnızca siyasi ve ekonomik alandaki yöneticiler, teknisyen ve bilim insanları değil, kökleri alelade mesleki yaşamda olan sıradan ve pratik insan da geleneğin dışında, rasyonel bir düşünce yapısına sahiptir. Ama dönemin edebiyatı Romantik bir nostaljiyle, bir Ütopya ve Orta Çağ özlemiyle dolup taşar. Burada kapitalist ekonomiye, ticariliğe, gayrişahsi acımasız rekabet yasalarına ve modern toplumun tatsız gerçeklerine yer yoktur. Disra-

209 Disraeli burada, zenginler ve yoksullar arasındaki farkların ulus olmayı engelleyecek denli belirginleşmiş hâline iki ulus der. (ç.n.)

eli'nin feodalizmi siyasi Romantizm, "Oxford Akımı"[210] dinî Romantizm, Carlyle'ın çağdaş kültüre saldırıları toplumcu Romantizm ve Ruskin'in sanat felsefesi estetik Romantizmdir. Tüm bu teoriler liberalizmi ve rasyonalizmi reddeder, dönemin karmaşık sorunlarından kaçarak daha yüce, gayrişahsi ve doğaüstü bir düzene, liberal ve bireyci toplumdaki anarşinin ötesinde bir kalıcı duruma sığınır. En yüksekten çıkan ve en baştan çıkarıcı ses, Carlyle'ınkidir. Carlyle, Mussolini ve Hitler'e zemin hazırlayan fareli köyün kavalcılarının ilki ve en özgünüdür. Çünkü, yarattığı etki belli açılardan ne kadar önemli ve verimli olursa olsun; geçen yüzyıl, kültürel formların tinsel dolaysızlığı için verdiği mücadelede ona ne kadar çok şey borçlu olursa olsun, yine de kuşaklar boyu sınırsızlık ve sonsuzluk hevesinden, insan üstü ahlakından ve mistik kahraman tapınımından fışkıran sis ve dumanla gerçekleri karartıp gizlemeyi başarmış, kafası karışık bir adamdı Carlyle.

Ruskin, Carlyle'ın doğrudan varisidir. Onun sanayiciliğe ve liberalizme karşı çıkan argümanlarını devralır, modern kültürün ruhsuzluğu ve tanrısızlığına dair yakınmalarını tekrarlayıp Orta Çağ'a ve Hristiyan Batı'nın toplumsal kültürüne duyduğu coşkuyu paylaşır. Ama ustasının soyut kahraman tapınımını somut bir güzellik felsefesine, muğlak toplumcu Romantizmini belli görevlere ve açıkça tanımlanabilir amaçlara sahip estetik bir idealizme dönüştürür. Hiçbir şey, Ruskin'in öğretilerinin güncelliğini ve realizmini, Ön-Raffaelloculuk gibi önemli ve tarihsel bakımdan sembolik bir akımın sözcüsü hâline gelebildiği gerçeğinden daha iyi kanıtlayamaz. Ruskin'in fikirleri ve idealleri, özellikle de Rönesans sanatının yanı sıra görkemli, gösterişli, hâlinden memnun ve otokratik biçimleri reddetmesi ve Klasik öncesine, "Gotik" sanata, "primitif" sanatın ürkek ve ilham verici tarzına dönüşü zaten herkesin aklındaydı. Bunlar toplumun tamamını etkileyen genel bir kültürel bunalımın belirtileriydi. Ruskin'in öğretisi ve Ön-Raffael-

---

210 İngiltere Kilisesi'nde Yüksek Kilise üyelerinin 19. yüzyıl ortalarında başlattığı bir akım. Akımı başlatanların çoğu Oxford Üniversitesi'nden olduğu için bu adı almıştır. Oxford Akımı'yla birlikte birçok Anglikan Kilisesi, ayin ve ibadet şekillerini tekrar gözden geçirerek Protestan geleneklerinden farklılaştı. (ç.n.)

locuların sanatı aynı tinsel koşuldan doğar, sanata yönelik geleneksel bakış açısına ve Viktorya dönemi İngiltere'sinin dünyasına aynı muhalefette ifadesini bulur. Ön-Raffaellocular, çağlarının akademizminde, Ruskin'in Rönesans'tan bu yana sanatın yozlaşması olarak yorumladığı şeyi görüp bunlarla mücadele ederler. Saldırıları, Raffaello ekolünün estetik kanonu olan Klasisizmi, yani burjuvazinin saygınlığını, püriten ahlakını, yüksek ideallerini ve şiirden anladığını kanıtlamaya yarayan bir sanatın içi boş biçimciliğini ve pürüzsüz rutinini hedef almıştır. Viktorya dönemi orta sınıfı, "yüksek sanat" fikrini saplantı hâline getirmişti.[211] Mimarisine, resmine, sanatlarına ve el sanatlarına hâkim olan zevksizlik, kısmen kendi kendini aldatmasının, doğasının kendiliğinden ifadesini bozan hırs ve iddiaların sonucudur.

Viktorya dönemi resmi; tarihî, şiirsel ve hikâye tarzında motiflerle doludur. "Edebi" resmin kusursuz örneğidir, melez bir sanattır; ama maalesef çok fazla edebiyat içerdiği hâlde, pek az resimsel değeri vardır. Bilhassa her türlü duyumculuk ve kendiliğindenliğe duyulan korku, Fransız sanat anlayışının tipik özelliği olan bu özgün ve gösterişli resim tarzının önünde bir engel olarak durur. Ancak kapıdan kovulan doğa, bacadan girer. Viktorya dönemi zevksizliğinin eşsiz anıtı olan Chantrey Koleksiyonu'nda, dünyadan el etek çekerken aynı zamanda tüm dünyevi giysilerini de çıkaran genç bir rahibe resmi yer alır. Rahibe, gece karanlığında loş bir şapel altarının önünde çırılçıplak diz çökmüş, narin bedeninin cazip kıvrımlarını arkasında duran keşişlere sergilemektedir. Bu resimden daha utanç verici bir şey hayal etmek zordur, çünkü en berbat, en samimiyetsiz pornografi türündendir.

Ön-Raffaellocu resim, tüm Viktorya dönemi sanatı kadar edebi, onun kadar "şiirsel"dir. Ama doğası gereği resimsel olmayan, yani resimle asla tam olarak yansıtılamayacak konuları, çoğu zaman sadece çok çekici değil, yeni de olan belli resimsel değerlerle harmanlar. Ön-Raffaellocu resim, Viktorya dönemi tinselcili-

---

211 A. PAUL OPPÉ: "Art," *Early Victorian England* (*Erken Viktorya Dönemi İngilteresi*), (Ed.) G. M. Young, 1954, II, s. 154.

ği, tarihî, dinî ve şiirsel temaları, ahlaki alegorileri ve peri masalı sembolizmiyle, her bir çimen yaprağı ya da etek kıvrımının oyunbaz bir tavırla tekrar üretildiği ufacık ayrıntılardan alınan keyifte ifade bulmuş bir realizmi birleştirir. Bu titizlik, yalnızca genel olarak Avrupa sanatının natüralist eğilimiyle değil, kusursuz teknik ve dikkatli uygulamayı estetik bir kriter olarak gören burjuvazinin kaliteli işçilik etiğiyle de uyumludur. Bu Viktorya dönemi idealine uygun biçimde, Ön-Raffaellocular teknik yeteneği, taklit becerisini ve son rötuşu abartırlar. Resimleri, tıpkı akademik ressamlarınki kadar temizdir. Fransa'daki natüralistler ve akademik ressamlar arasındaki farka kıyasla, Ön-Raffaellocular ile diğer Viktorya dönemi ressamları arasındaki farkı daha az hissederiz. Ön-Raffaellocular, çoğu Viktorya dönemi insanı gibi idealist, ahlakçı ve utangaç birer erotiktirler. Aynı çelişkili sanat anlayışına sahiptirler, deneyimlerinin sanatsal dışa vurumunda aynı utancı, aynı tutukluğu ele verirler. Kendilerini ifade ettikleri araç karşısındaki püriten mahcubiyetleri o kadar büyüktür ki, eserlerini değerlendirirken hep ürkek, ama son derece yetenekli bir amatörlük sezeriz. Yaratıcı ile eseri arasındaki bu mesafe, tüm Ön-Raffaellocu resme yapışıp kalan dekoratif sanat izlenimini daha da derinleştirir. İşte bu yüzden bu tablo çok yapmacık, çok zarif ve güzel görünür ve onda hep gerçek olmayan, duvar halılarının dekoratif niteliğine benzer bir şeyler vardır. Modern sembolizmin incelikli, entelektüel ve lirik doğasına rağmen soğuk tınısı; Neo-Romantizmin ağırbaşlı zarafeti ve biraz zorlama köşeliliği; yüzyıl sonu sanatının çalışılmış utangaçlığı ve kendini dizginlemesi, esrarengizliği ve ketumluğu kısmen bu yapay üsluptan kaynaklanır.

Ön-Raffaelloculuk estetik bir akımdı; uç noktada bir güzellik kültü, hayatın sanatı temel alan bir değerlendirmesiydi. Ama Ruskin'in felsefesi "l'art pour l'art" ile ne kadar özdeşleştirilebilirse, Ön-Raffaelloculuk da o kadar özdeşleştirilebilir. Sanattaki en değerli unsurun "iyi ve büyük bir ruh"un[212] yansıması olduğu tezi, tüm Ön-Raffaellocu kanaatle uyumludur. Ön-Raffaelloculların

---

212 RUSKIN: *Stones of Venice* (*Venedik'in Taşları*), III. -- *Works* (*Eserler*), 1904, XI, s. 201.

oyunbaz biçimciler oldukları doğrudur, ama onlar, formlarla oynamanın daha yüce bir amacı ve yüceltici bir eğitim etkisi olduğu inancındadırlar. Romantik arkaizmleri ve ayrıntıları natüralist bir yaklaşımla ele almaları arasındaki büyük çelişki, estetizmleri ve ahlakçılıkları arasında da vardır.[213] Bu Viktorya dönemi çelişkisi, Ruskin'in yazılarında da bir çatlak yaratır; Ruskin'in sanata yönelik Epikürosçu coşkusu, ilan ettiği toplumsal müjdeyle her zaman uyumlu değildir. Bu anlayışa göre kusursuz güzellik ancak adalet ve dayanışmanın hâkim olduğu bir toplulukta mümkündür. Büyük sanat, ahlaki açıdan sağlıklı bir toplumun yansımasıdır. Materyalizm ve makineleşme çağında, güzellik duygusu ve yüksek kalitede sanat yaratma yeteneği yok olmaya mahkumdur. Carlyle daha önce, modern kapitalist toplumun "parasal bağ"[214] [cash nexus] ve makineleşmiş üretim yöntemleri aracılığıyla insan ruhunu köreltip öldürdüğüne dair basmakalıp bir suçlamada bulunmuştu. Ruskin bu bağlamda sadece selefinin sert sözlerini tekrarlamakla yetinir. Sanatın köhneleşmesine ilişkin yakınmalar da yeni değildir. Altın Çağ efsanesinden bu yana, günümüz sanatının her zaman geçmiş eserlerden daha değersiz olduğu düşünülmüştü. Aynı çürüme belirtilerinin, çağın ahlakında açıkça görüldüğü gibi, sanatında da tespit edilebileceğine inanılıyordu. Ama sanatsal bozulma asla bütün toplumu etkileyen bir hastalığın belirtisi olarak görülmemişti. Sanat ile yaşam arasındaki organik ilişki hakkında ancak Ruskin'den sonra bu kadar net bir farkındalık hasıl oldu.[215] Ruskin, sanat ve beğenideki gerilemeyi genel bir kültürel bunalımın işareti olarak yorumlayıp insanlarda bir güzellik algısı ve sanat anlayışı uyandırılacaksa, öncelikle içinde yaşadıkları koşulların değiştirilmesi gerektiğine dair temel ve bugün bile yeterince takdir edilmeyen ilkeyi dile getirmiş kuşkusuz ilk kişiydi. Bunu kavra-

---

213 H. W. SINGER: *Der Praeraffaelismus in England* (*İngiltere'de Ön-Raffaelloculuk*), 1912, s. 51.

214 Tüm insan ilişkilerinin, özellikle de (kapitalizmdeki) üretim ilişkilerinin parasal değişime indirgenmesi. Bu terim en çok Karl Marx'ın yazılarında geçer ve hâlâ Marksistler tarafından kullanılmaktadır. (ç.n.)

215 A. CLUTTON-BROCK: *William Morris. His Work and Influence* (*William Morris: Eserleri ve Etkisi*), 1914, s. 9.

mış olmanın verdiği güçle Ruskin, sanat tarihini bırakıp ekonomi okudu ve Carlyle'ın idealizminden uzaklaşarak ekonomi biliminin materyalizmine hakkını verdi. Ruskin aynı zamanda, sanatın kamusal bir mesele olup geliştirilmesinin devletin en önemli görevlerinden biri olduğunu, başka bir deyişle sanatın toplumsal bir gerekliliği temsil ettiğini ve onu ihmal eden ulusların entelektüel varlıklarının tehlikeye düşeceğini İngiltere'de ilk vurgulayan kişidir. Son olarak Ruskin, sanatın sanatçı, uzman ve eğitimli sınıfların ayrıcalığı değil, her insanın mirası ve mülkiyetinin bir parçası olduğunu müjdeleyen ilk kişiydi. Ama bütün bunlara rağmen sosyalist değildi, hatta demokrat bile değildi.[216] Onun idealine en yakın olan şey, güzellik ve bilgeliğin hüküm sürdüğü, Platon'un filozof kralının devletiydi. "Sosyalizmi" ise insanların eğitilebilirliğine ve kültürün nimetlerinden yararlanma haklarına olan inançla sınırlıydı. Ona göre asıl zenginlik, eşyaya değil, sanattan ve yaşamın güzelliklerinden zevk alabilme becerisine sahip olmaktır. Bu estetik dingincilik ve her türlü şiddetten feragat, Ruskin'in reformculuğunun sınırlarını belirler.[217]

Viktorya çağının toplumsal sorunlarını eleştirenlerin üçüncü temsilcisi William Morris, pratik alanda Ruskin'den çok daha tutarlı düşünür ve çok daha ileri gider. Aslında bir bakıma, Viktorya döneminin en büyük,[218] yani en cesur, en uzlaşmaz düşünürüdür. Oysa o bile Viktorya dönemi insanının çelişki ve uzlaşımlarından tamamen bağımsız değildir. Ama Ruskin'in sanatın kaderinin toplumun kaderine bağlı olduğu öğretisinden nihai bir sonuca vararak "insanları sosyalist yapmanın" nitelikli sanat yapmaktan daha acil bir görev olduğuna ikna olmuştur. William Morris, Ruskin'in modern sanatın bayağılığının, sanat ve kültürdeki gerileme ile halkın zevksizliğinin sadece daha derinlere kök salmış ve daha geniş kapsamlı bir kötülüğün belirtileri olduğu fikrini sonuna ka-

---

216 D. C. SOMERVELL: *English Thought in the 19th Century* (*19. Yüzyılda İngiliz Düşüncesi*), 1947, 5. baskı, s. 153.

217 CHRISTIAN ECKERT: "John Ruskin," *Schmollers Jahrbuch.*, 1902, XXVI, s. 362.

218 E. BATHO-B. DOBRÉE: *The Victorians and After* (*Viktorya Çağı İnsanı ve Sonrası*), 1938, s. 112.

dar götürdü ve toplum değişmediği sürece sanatı ve beğeniyi geliştirmeye çalışmanın bir anlamı olmadığını fark etti. Sanatsal gelişimi doğrudan etkilemenin faydasız olduğunu ve yapılabilecek tek şeyin sanatın daha iyi anlaşılmasını sağlayacak toplumsal koşulları yaratmak olduğunu biliyordu. Toplumsal süreci ve dolayısıyla sanatsal gelişimi içeren sınıf mücadelesinin pekâlâ farkındaydı ve bu bilinci proletaryaya aşılamayı en önemli vazifesi olarak görüyordu.[219] Temel konulardaki tüm anlaşılırlıklarına rağmen William Morris'in teori ve talepleri, daha önce de belirttiğimiz üzere, hâlâ sayısız çelişki içermektedir. William Morris, toplumsal gerçekliği ve sanatın toplumsal yaşamdaki işlevini mükemmel kavramış olmasına karşın, Orta Çağ'ın ve Orta Çağ güzellik idealinin Romantik bir aşığıdır. İnsanlar tarafından yaratılmış ve insanlar için tasarlanmış bir sanata duyulan ihtiyacı vaaz eder, ama yalnızca zenginlerin karşılayabilecekleri, sadece iyi eğitimlilerin keyif alabilecekleri şeyler üreten hazcı bir amatördür. Sanatın çalışmadan, pratik zanaatkârlıktan doğduğuna dikkat çeker, ama en önemli ve en pratik modern üretim aracının -makinenin- önemini gözden kaçırır. Öğretileriyle sanatsal faaliyeti arasında var olan çelişkilerin kaynağı, hocaları Carlyle ve Ruskin'den devraldığı teknik çağa ilişkin kanaatlerin ardında yatan küçük burjuva gelenekçiliğinde ve hiçbir zaman tamamen sıyrılamadığı taşralılığında aranmalıdır.

Ruskin sanattaki bozulmayı, makineleşmiş üretim tarzı ve iş bölümüyle modern fabrikanın, işçi ile işi arasında gerçek bir ilişkiyi engellemesine, yani manevi unsuru tamamen yok edip üreticinin kendi elinden çıkan ürüne yabancılaşmasına bağlıyordu. Ruskin'le birlikte sanayiciliğe karşı mücadele, kitlelerin proleterleşmesine yöneltilmiş bir silah olma özelliğini yitirdi ve telafisi imkânsız bir şeye, el sanatına, ev endüstrisine, loncaya, kısacası Orta Çağ üretim biçimlerine yönelik Romantik bir coşkuya dönüştü. Ama Ruskin'in asıl faydası, Viktorya dönemi sanat ve el sanatlarının çirkinliğine dikkat çekmesi ve bu dönem ürünlerindeki suni malzeme, anlamsız formlar, kaba ve ucuz işçiliğe karşı, çağdaş-

219 A. CLUTTON-BROCK, op. cit., s. 150.

larına sağlam ve özenli işçiliğin cazibesini hatırlatmasıydı. Etkisi olağanüstüydü, adeta tarifi imkânsızdı. Görece küçük bir atölye çerçevesinde, işçiler arasındaki kişisel ilişkilerin ve el sanatlarının mutlak hâkimiyetinin korunduğu, tek bir kişinin tek ve bağımsız bir işe yoğunlaştığı üretim, modern sanat ve uygulamalı sanatlar üretiminde bir ideale dönüştü. Modern mimarinin ve endüstriyel sanatın amaca yönelik olması ve sağlamlığı, büyük ölçüde Ruskin'in çaba ve öğretilerinin sonucudur. Ne var ki onun doğrudan etkisi, makine endüstrisinin görev ve olanaklarını anlayamayan ve gerçeklik kazanmayacak bir umudun doğmasına yol açan oldukça abartılı bir bedensel çalışma kültüne yol açmıştır. Gerçek ekonomik ihtiyaçlardan doğmuş ve somut ekonomik avantajlar sağlayan teknik başarıların öylece bir kenara itilebileceğine inanmak salt Romantizmdi. Teknik ve ekonomik gelişmelerin ilerlemesini tartışmalı broşür ve itirazlarla önlemeye çalışmak son derece çocukçaydı. Ruskin ve taraftarları, insanın makine üzerindeki denetimini gerçekten yitirdiği, tekniğin otonomlaştığı ve özellikle endüstriyel sanat alanında hayli tatsız ve tiksindirici nesneler üretildiği konusunda haklıydılar. Ama makineyi denetlemek istiyorlarsa, onu kabullenip manen zapt etmekten başka bir yol olmadığını unutuyorlardı.

Yaptıkları mantıksal hata, tekniği çok dar anlamıyla tanımlamaları, her türlü maddi üretim ve el becerisinin, nesnel gerçeklikle temasın teknik doğasını anlayamamalarıydı. Sanat her zaman malzemeden, teknikten, alet benzeri bir araçtan, bir cihazdan, bir "makine"den yararlanır. Bunu öyle alenen yapar ki, ifade araçlarının bu dolaylılığı ve materyalizmi, onun en temel özelliklerinden biri olarak bile tanımlanabilir. Sanat, belki de insan ruhunun en duyumcu, en duyusal "ifadesi"dir ve bu sıfatla kendisi dışında somut bir şeye, bir tekniğe, bir alete bağlıdır; bu alet ister dokuma tezgâhı ister dokuma makinesi ister fırça ister kamera, ister keman ister –gerçekten berbat bir şeyden bahsetmek gerekirse– sinema orgu[220]

220 Tiyatro orgları olarak da bilinen bu enstrümanlar, 1920'ler ve 1930'lar boyunca büyük sinema salonlarında sessiz filmlere eşlik eden piyanoların ya da çok pahalı orkestraların yerine kullanılıyordu. (ç.n.)

olsun. İnsan sesi, hatta Caruso'nun[221] ses telleri bile tinsel bir gerçeklik değil, maddi bir araçtır. Ruh, yalnızca mistik bir esrime hâlinde, aşkın verdiği mutlulukta, şefkatte –belki de sadece şefkatte– dolaysız olarak, aracısız ve araçsız diğer ruhlara seslenir. Ama bir sanat eseri deneyimlenirken bu söz konusu değildir.

Tüm endüstriyel sanat tarihi, teknik ifade araçlarının daimî bir yenilenmesi ve geliştirilmesi olarak sunulabilir. Bu normal ve sorunsuz bir şekilde geliştiğinde, bu araçların eksiksiz kullanımı ve kontrolü, beceri ve amacın, araçların ve ifade içeriklerinin birbiriyle uyumlu biçimde düzenlenmesi şeklinde tanımlanabilir. Sanayi Devrimi'nden bu yana bu gelişimde meydana gelen tıkanıklık, teknik başarıların entelektüel başarılar karşısında kazandığı üstünlük, daha karmaşık ve daha çok çeşitli makinenin kullanılmaya başlanması olgusuna atfedilmemelidir. Refahın desteklediği teknik gelişme o kadar hızlı olmuştu ki, insan aklı buna ayak uyduracak zaman bulamamıştı. Başka bir deyişle, zanaat geleneğini makineleşmiş üretime aktarabilecek unsurlar, bağımsız ustalar ve çırakları, kendilerini ve zanaatlarının geleneklerini yeni üretim yöntemlerine uyarlama şansı bulamadan ekonomik hayatta saf dışı bırakıldılar. Dolayısıyla teknik ve entelektüel gelişmeler arasındaki ilişkide dengenin bozulmasına neden olan şey, tekniklerin doğasındaki temel bir değişiklik değil, bir örgütlenme kriziydi. Eski zanaatkârlık geleneklerine dayanan endüstrilerde birdenbire çok az uzman kalmıştı.

Morris, Ruskin'in makineleşmiş üretim konusundaki ön yargılarını ve el sanatları hevesini paylaşıyor, ama makinenin işlevini ustasından çok daha ilerici ve rasyonel bir şekilde değerlendiriyordu. Çağının toplumunu teknik icatları kötüye kullandığı hususunda eleştiriyor, ama belli koşullarda bunların insanlık için bir nimet olabileceğini biliyordu.[222] Sosyalist iyimserliği de, teknik ilerlemeye yönelik bu umudunu güçlendirdi. Morris, sanatı "insanın çalışmaktan aldığı keyfin yansıması" olarak tanımlar.[223] Ona göre

221 Enrico Caruso (1873-1921), ünlü İtalyan tenor, opera solisti. (ç.n.)
222 Ibid., s. 228.
223 WILLIAM MORRIS: *Art under Plutocracy* (*Plütokratik Yönetimde Sanat*), 1883.

sanat sadece bir mutluluk kaynağı değil, bilhassa mutluluk duygusunun sonucudur. Gerçek değeri yaratıcı süreçte yatar; sanatçı, eserinde kendi üretkenliğinin tadını çıkarır ve sanatsal olanı üreten şey, çalışmadan alınan keyiftir. Sanatın bu otogenezi[224] oldukça gizemlidir ve bünyesinde güçlü bir doz Rousseauculuk barındırır, ama mekanik tekniklerin sanatın sonu anlamına geldiği fikri kadar mistik ve Romantiktir.

Viktorya dönemi sanat ve toplum eleştirmenlerini meşgul eden toplumsal olgular, dönemin İngiliz romanının da konusunu oluşturur. İngiliz romanı da Carlyle'ın "İngiltere'nin durumu" dediği sorun etrafında döner ve Sanayi Devrimi'yle ortaya çıkan toplumsal koşulları anlatır. Ama dönemin sanat eleştirisinden daha karışık bir kitleye yöneliktir; daha heterojendir ve daha renkli, ama daha az müşkülpesent bir dilden konuşur. Carlyle ve Ruskin'in eserlerinin asla nüfuz etmediği toplum katmanlarında merak uyandırmaya, toplumsal reformları salt vicdan sorunu değil, hayati sonuçları olan meseleler olarak gören okurları da kendine çekmeye çalışır. Ancak, bu tür okurlar hâlâ azınlıkta olduklarından, roman esas olarak burjuvazinin üst ve orta katmanlarının çıkarlarına dayanmakta ve sınıf mücadelesinde galip gelenlerin dâhil oldukları ahlaki çatışmalar için bir çıkış noktası sağlamaktadır. Harekete geçiren uyarı, Disraeli'de olduğu gibi, ataerkil-feodalist arzuların gerçekleştirildiği hayallerden ya da Kingsley ve Bayan Gaskell'de olduğu gibi, Hristiyan-sosyalist bir idealden veya Dickens'ta olduğu gibi, küçük burjuvazinin yoksullaşması endişesinden kaynaklanabilir. Ama nihai sonuç her zaman hâkim düzenin temelde kabulüdür. Bu yazarların hepsi kapitalist topluma yönelik şiddetli saldırılarla işe koyulur. Ama sonunda, sanki sırf daha ciddi devrimci ayaklanmaların önünü kesmek için sömürüyü ortaya çıkarmak ve önlemek istiyorlarmış gibi ya iyimser ya da dinginci bir ruh hâliyle kapitalist düzenin varsayımlarını kabul eder. Kingsley örneğinde, uzlaştırıcı eğilim alenen ortaya konmuş bir fikir değişikliğinde kendini gösterir. Dickens'ta ise bu yalnızca yazarın radi-

---

224 Aynı organizma içinde üreme veya meydana gelme. (ç.n.)

kal ve giderek şiddetlenen solcu tavrıyla gizlenir. Bazı yazarlar üst sınıflara, bazıları da "hakarete uğramış ve incinmişler"e yakınlık duyar, ama hiçbiri devrimci değildir. En iyi ihtimalle, samimi demokratik dürtüler ile her şeye rağmen sınıf farklılıklarının meşru olduğu ve yararlı bir etkisi olduğu düşüncesi arasında bocalarlar. Her hâlükârda aralarındaki farklar, insan-sever muhafazakârlıklarının ortak yönleriyle karşılaştırıldığında ikincil öneme sahiptir.[225]

Modern toplumcu roman, Fransa'da olduğu gibi İngiltere'de de 1830 civarında ortaya çıkar ve en parlak dönemini, ülkenin devrimin eşiğinde olduğu 1840 ile 1850 arasındaki çalkantılı yıllarda yaşar. Burada da burjuva toplumunun amaç ve standartlarını sorgulamaya başlayıp onun ani yükselişini ve tehditkâr yıkımını açıklamak isteyen kuşağın en önemli edebi formu hâline gelir. Ama İngiliz romanında tartışılan sorunlar daha somut, daha genel bir öneme sahiptir; Fransız edebiyatındakinden daha az entelektüel ve karmaşıktır. Yazarların bakış açısı daha insancıl, daha fedakâr, ama aynı zamanda daha uzlaşmacı ve oportünisttir. Disraeli, Kingsley, Bayan Gaskell ve Dickens, Carlyle'ın ilk talebeleri olup onun fikirlerini en kolay kabul eden yazarlar arasındadırlar.[226] İrrasyonalist, idealist ve müdahalecidirler; faydacılığa ve ulusal ekonomiye dudak büker, liberalizmi ve sanayiciliği kınar, romanlarını "laissez-faire" ilkesine ve bu ilkeden türettikleri ekonomik anarşiye karşı verilen mücadelenin hizmetine sunarlar. 1850'den önce, romanın bu tür bir toplumsal propaganda aracı olarak kullanımı bilinmiyordu. Oysa İngiltere'de modern roman en başından, yani Defoe ve Fielding'den itibaren "toplumcu" idi. Sidney ve Lyly'nin pastoral ve aşk romanından ziyade, Addison ve Steele'in denemeleriyle çok daha doğrudan ve derinden bağlantılıydı. Bu romanın ilk ustaları, çağdaş duruma ilişkin içgörülerini ve güncel toplumsal sorunlara yönelik ahlaki duygularını gazetecilikten aldıkları uyaranlara borçluydular. İngiliz romanının ilk büyük döneminin sonunda bu duygunun köreldiği doğrudur, ama hiçbir şekilde kay-

---

225 LOUIS CAZAMIAN: *Le Roman social en Angleterre* (1830-1850) (*İngiltere'de Toplumcu Roman*), II, 1935, s. 250-251.

226 Ibid., I, 1934, s. 11-12, 163.

bolmamıştır. Okur kitlesinin nazarında Fielding ve Richardson'ın eserlerinin yerini alan korku ve gizem romanının toplumun gerçekleriyle ya da genel olarak gerçeklikle doğrudan bağlantısı yoktu. Jane Austen'in romanlarında toplumsal gerçeklik, karakterlerin kök saldığı topraktı, ama hiçbir anlamda romancının çözmeye ya da yorumlamaya çalıştığı bir sorun değildi. Defoe, Fielding, Richardson ya da Smollett'takinden oldukça farklı bir anlamda da olsa, roman ancak Walter Scott'la birlikte yeniden "toplumcu" olur. Scott'ta sosyolojik arka plan, seleflerine göre çok daha bilinçli bir şekilde vurgulanmıştır. Scott, karakterlerini hep belli bir toplumsal sınıfın temsilcileri olarak gösterir, ama çizdiği toplum resmi, 18. yüzyıl romanından çok daha programlı ve soyuttur. Yeni bir gelenek kurar; Defoe-Fielding-Smollett gelişim çizgisiyle bağları gevşektir. Ama Walter Scott'ın en yakın varisi ve hepsinden de öte, çağının en iyi hikâye anlatıcısı ve en popüler yazarı olarak onun halefi olan Dickens, Scott'ın öğrencisi olduğu hâlde –yüzyılın ilk yarısındaki romancılardan hangisi onun öğrencisi değildir ki?– bu çizgiyle doğrudan bağlantı kurar. Yine de Dickens'ın yarattığı tür, Scott'ın dramatik yazış tarzından ziyade, eski yazarların pikaresk formuna benzer. Ayrıca Dickens, sanatının ahlaki-didaktik eğilimi nedeniyle 18. yüzyılla yakından ilişkilidir. Fielding ve Sterne'ün pikaresk geleneğinden ayrı olarak, Defoe ve Goldsmith'in –Scott tarafından ihmal edilen– insancıllık eğilimini tekrar canlandırır.[227] Popülerliğini bu iki edebi geleneğin yeniden canlanmasına borçludur ve hem pikaresk renkliliği hem de eserlerinin duygusal-ahlaki tonuyla yeni okur kitlesinin beğenisi hususunda bir orta yol bulur.

1816 ile 1850 yılları arasında İngiltere'de her yıl ortalama yüz roman çıkar.[228] 1853'te basılan, çoğu hikâye türünde olan kitaplar, yirmi beş yıl önce çıkan eserlerin üç katıdır.[229] 18. yüzyılda okur

227 W. L. CROSS: *The Development of the English Novel* (*İngiliz Romanının Gelişimi*), 1899, s. 182.
228 L. CAZAMIAN, op. cit., I, s. 8.
229 A. H. THORNDIKE: *Literature in a Changing Age* (*Değişen Bir Çağda Edebiyat*), 1920, s. 24-25.

kitlesindeki artış, ödünç kitap veren kütüphanelerin gelişimiyle bağlantılıydı. Ama bu kütüphaneler yalnız yayıncılar arasında daha canlı bir faaliyete yol açıp kitap fiyatlarının düşmesine katkıda bulunmakla kalmadılar, artan ihtiyaçlarından ötürü fiyatların nispeten yüksek bir seviyede sabitlenmesine de yardımcı oldular. Her zamanki üç ciltlik baskıda, bir romanın fiyatı bir buçuk gine kadardı; yalnızca çok az sayıda insanın ödeyebileceği bir meblağdı bu. Dolayısıyla eğlencelik kurmaca okuru esasen, ödünç veren kütüphanelere üye olanlarla sınırlıydı. Romanlar ayda bir yayımlanmaya başlandıktan sonra, okur kitlesinin bileşim ve çapında köklü bir değişiklik oldu. Taksitle ödeme, fiyatı yalnızca üçte bir oranında düşürmesine rağmen, daha önce kitap satın almaya neredeyse hiç fırsat bulamamış birçok kişinin en sevdiği yazarların eserlerini satın almasına olanak tanıdı. Romanların aylık sayılarla yayımlanması, temelde tefrika romanın çıkışına uygun hem sosyolojik hem de sanatsal açıdan benzer sonuçları olan bir kitap satış yeniliğini temsil ediyordu. Pikaresk roman formuna dönüş, bu sonuçlardan biriydi.

Başarıları aynı zamanda yeni yayın yönteminin zaferi anlamına gelen Dickens, edebi tüketimin demokratikleşmesiyle bağlantılı tüm avantajlardan yararlanmış, tüm dezavantajların ceremesini çekmiştir. Geniş halk kitleleriyle sürekli temas hâlinde olması, kelimenin tam anlamıyla popüler olan bir üslup bulmasına yardım eder. O, yalnızca büyük ve popüler olmakla kalmayıp, popüler olmalarına rağmen büyük de olabilmiş az sayıdaki sanatçıdan biridir. Görkemli epik üslubunu, dili doğru kullanışını ve 19. yüzyılda eşi benzeri görülmemiş, problematik olmayan, kendiliğinden, adeta bütünüyle yapmacıksız yaratım tarzını, kitlesinin sadakatine ve okurlarının sevgisinden ilham alan güven duygusuna borçludur. Öte yandan popülerliği, bir yazar olarak büyüklüğünü yalnız kısmen açıklar, çünkü Alexandre Dumas ve Eugène Sue de onun kadar popüler olmakla birlikte hiç de büyük yazar değildirler. Kaldı ki, Dickens'ın büyüklüğü de popülerliğini açıklamaz, çünkü Balzac kıyaslanamayacak biçimde ondan daha büyüktür; ama yapıtlarını oldukça benzer harici koşullar altında ürettiği ve

onun kadar halka dönük olduğu hâlde, yine de çok daha az başarılı olmuştur. Dickens'ın popülerliğinin dezavantajlarını açıklamak çok daha kolay olur. Okurlarına sadakat, basit takipçilerden oluşan büyük kitlelerle entelektüel dayanışma ve okurlarına kendini sevdirme arzusu, onda duygusallığa meyilli kitlelerde kabul gören yöntemlerin mutlak sanatsal değerine ve sonuç olarak geniş kitlenin ahenkle atan kalbinin yanılmaz içgüdüsü ve doğruluğuna dair bir inanca yol açtı.[230] Dickens, bir eserin sanatsal niteliğinin, ondan etkilenen insan sayısıyla çoğu zaman ters bir ilişki içinde olduğunu asla kabul etmezdi. Hepimizi gözyaşlarına boğan belli yöntemler vardır, ki bu yöntemlerin "evrensel açıdan insani" çekiciliğine karşı koymamış olduğumuz için sonradan utanırız. Ama Homeros, Sophokles, Shakespeare, Corneille, Racine, Voltaire, Fielding, Jane Austen ve Stendhal'in kahramanlarının kaderi için gözyaşı dökmeyiz. Oysa Dickens okurken, bugün filmlere verdiğimiz tepkilerdeki gibi düşünceden yoksun, kayıtsız duygular hissederiz.

Dickens, tüm zamanların en başarılı yazarlarından biridir ve belki de modern çağın en popüler büyük yazarıdır. Her hâlükârda, Romantizmden bu yana, eserleri çağına muhalefetten ya da çevresiyle gergin bir ilişkiden doğmamış, buna karşın okur kitlesinin talepleriyle birebir örtüşen tek gerçek yazardır. Shakespeare'den beri benzeri görülmemiş bir popülerliğe sahiptir. Eski mimcilerin[231] ve minstrel'lerin[232] halkın gözünde kazandıkları başarıya dair yapacağımız tahmin ne ise, Dickens'ın başarısı da buna en yakın olanıdır. Dickens, dünya görüşünün bütünlük ve doğruluğunu, okuruyla konuşurken taviz vermek zorunda olmamasına, okuru kadar sınırlı bir zihinsel ufka, onun kadar ayrım gözetmeyen bir beğeniye ve kıyaslanamayacak denli zengin olsa da onunki gibi yapmacıksız bir hayal gücüne sahip olmasına borçludur.

---

230 Q. D. LEAVIS: *Fiction and the Reading Public* (*Kurmaca ve Okur Kitlesi*), 1939, s. 156.

231 Pandomim, hayali nesneler ya da durumlarla ilgili gerçeklik yanılsaması yaratma sanatıdır; oyuncunun ağırlık, doku, çizgi, ritim ve kuvvet yanılsaması yaratma yeteneğine dayanır. Mim ise çeşitli teatral hareketlerle sessizce hareket etme sanatıdır. (ç.n.)

232 Orta Çağ halk ozanlığı. (ç.n.)

Chesterton, Dickens'ın aksine, günümüzün popüler yazarlarının hep kendi okurlarının seviyesine inmeleri gerektiğine inandıklarını belirtir.[233] Onlarla okurları arasında, hayli farklı bir şekilde oluşturulmuş ve temelleri çok daha sığ olsa da dönemin büyük yazarları ve ortalama okur arasındaki kadar acı verici bir ayrılık vardır. Dickens'ta böyle bir ayrılık söz konusu değildir. O, yalnızca İngiliz okur kitlesinin genel bilincine ve hayal dünyasına nüfuz etmiş en kapsamlı figürler galerisinin yaratıcısı olmakla kalmaz, bu figürlerle olan içsel ilişkisi de kitlesininkiyle aynıdır. Okurlarının favorileri, onun da favorileridir. En zararsız bakkal ya da en sıradan yaşlı kadın, Küçük Nell'den ya da küçük Dombey'den nasıl bahsediyorsa, Dickens da karakterlerinden öyle bahseder.

Dickens için zaferler dizisi, on beşinci sayıdan itibaren münferit bölümleri kırk bin kopya satan ilk uzun eseri *Mister Pickwick'in Serüvenleri* ile başladı. Bu başarı, sonraki çeyrek yüzyılın İngiliz kurmacasının evrileceği kitap satış tarzını belirledi. Bir anda ünlü olan yazarın çekim gücü, kariyeri boyunca hiç azalmadı. Dünya her zaman daha fazlasına açtı ve Dickens muazzam talebi karşılamak için neredeyse Balzac kadar hararetle, nefes almadan çalıştı. Bu iki dev, bir bütün oluşturur; aynı edebiyat patlamasının temsilcileridirler, Devrim'in çalkantı ve hayal kırıklıklarıyla dolu bir çağın altüst oluşlarından sonra, romanın kurmaca dünyasında gerçekliğin yerine geçecek bir şey, yaşamın kaosunda bir işaret direği ve suya düşmüş hayalleri için bir telafi arayan kitaba susamış kitlenin ihtiyacını karşılarlar. Ama Dickens, Balzac'tan daha geniş çevrelere nüfuz eder. Ucuz aylık taksitlerin yardımıyla edebiyatla ilgili yepyeni bir sınıf kazanır. Daha önce hiç roman okumamış ve eski roman okurlarının yanında beaux esprits[234] gibi görünen bir sınıftır bu. Bir gündelikçi kadın, oturduğu semtte insanların her ayın ilk pazartesi günü enfiye satan bir dükkân sahibesinin evinde buluşup küçük bir meblağ karşılığında çay içtiklerini anlatır. Buna göre çaydan sonra evin efendisi *Dombey*'nin son bölümünü yüksek sesle okur ve tüm gelenler bu okumalara ücretsiz

233 G. K. CHESTERTON: *Charles Dickens*, 1917, 11. baskı, s. 79, 84.
234 Fransızca. "Parlak beyinler" anlamında. (ç.n.)

kabul edilir.[235] Dickens, kitleler için eğlencelik kurmaca tedarikçisiydi; kitapları, eski "ucuz sansasyonel romanlar"ın[236] [shilling shocker] devamıydı. Kendisi de modern "gerilim romanı"nın yaratıcısı,[237] kısacası, edebi nitelikleri bir yana, her bakımdan bizim "çok satan"ımıza denk düşen kitapların yazarıdır. Ama romanlarını sadece eğitimsiz ya da yarı eğitimli kitleler için yazdığını varsaymak yanlış olur; üst-orta sınıfın, hatta entelijansiyanın bir kısmı da onun coşkulu kitlesinin parçasıydı. Filmin çağımızın "çağdaş sanatı" olması gibi, Dickens romanları da zamanın güncel edebiyatıydı. Sanatsal yetersizliklerini iyi bilenler için bile, Dickens'ın romanları geleceğe gebe, yaşayan bir form olmak gibi paha biçilmez bir değere sahiptir.

En başından beri Dickens, sanatsal ve ideolojik açıdan ilerici edebiyatın yeni türünün temsilcisiydi. Hoşa gitmediğinde dahi ilgi uyandırdı ve toplumsal müjdesi uygun gelmese bile, insanlar onun romanlarını eğlenceli buldular. Sanatını siyaset felsefesinden ayırmak her hâlükârda mümkündü. Toplumun günahlarına, zenginlerin kalpsizliğine ve küstahlığına, kanunun sertliğine ve anlayışsızlığına, çocuklara yapılan zalimce muameleye, hapishane, fabrika ve okullardaki insanlık dışı koşullara, kısacası tüm kurumsal örgütlerin malı olan bireye saygı gösterilmemesine ateş püskürüyordu. Suçlamaları tüm kulaklarda çınlayıp bütün kalpleri, toplumun tamamının suçlu olduğu, insanı tedirgin eden bir adaletsizlik duygusuyla doldurdu. Ama güzelce ağlayıp rahatlamanın ardından gelen keder çığlığı ve tatmin, daha somut bir şeye yol açmadı. Yazarın toplumsal mesajı siyasi açıdan verimsizdi, sanatsal olarak bile insan sevgisi ortaya hayli karışık ürünler çıkardı. Karakterlerinin psikolojisine ilişkin anlayışlı içgörüsünü derinleştirdi, ama aynı zamanda görüşünü bulandırabilecek bir santimantalizm de üretti. Eleştirel olmayan yardımseverliği, "Cheeryblis-

---

235 AMY CRUSE: *The Victorians and their Books* (*Viktoryalılar ve Kitapları*), 1936, 2. baskı, s. 158.

236 Geç Viktorya dönemi İngiltere'sinde popüler olan ve başlangıçta bir şiline mal olan şiddet içerikli, sansasyonel romanlar. (ç.n.)

237 OSBERT SITWELL: *Dickens*, 1932, s. 15.

m"i,[238] özel hayırseverlik becerisi ve mülk sahibi sınıfın toplumsal kusurları düzeltmedeki iyi kalpliliğine olan güveni, son tahlilde, onun muğlak toplumsal bilincinden, bir küçük burjuva olarak sınıflar arasındaki muallakta kalmış konumundan kaynaklanıyordu. Dickens, gençliğinde orta sınıftan dışlanmış ve proletaryanın eşiğine gelmiş olmasının şokunu hiçbir zaman atlatamadı; hep toplumsal merdivenin basamaklarından düşebileceğini, daha doğrusu her an düşme tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu hissetti.[239] Radikal bir insan-severdi, liberal görüşlü bir halk dostuydu, tutkulu bir muhafazakârlık karşıtıydı, ama hiçbir şekilde sosyalist ve devrimci değildi. Taş çatlasa, isyankâr bir küçük burjuva, gençliğinde kendisine yapılanları asla unutmayan aşağılanmış bir kurbandı.[240] Ömür boyu, kendini yalnızca yukarıdan değil, aşağıdan gelecek tehlikelerden de korumak zorunda olduğunu sanan bir küçük burjuva olarak kaldı. Küçük burjuva gibi hissedip düşünüyordu ve idealleri küçük burjuvazininkilerle aynıydı. Çalışmayı, sebatı, tutumluluğu, kendini sağlama almayı, kaygılanmadan yaşamayı ve saygınlığı hayatın gerçek özünü oluşturan şeyler olarak görüyordu. Mutluluğun, mütevazı bir refah durumunda, düşmanlarla dolu dış dünyadan korunmuş bir varoluşun pastoral yaşantısında, aile çevresinde, iyi ısıtılmış bir odanın korunaklı konforunda, rahat bir salonda ya da yolcularını güvenli bir yere götüren posta arabasında olduğunu düşünüyordu.

Dickens, toplumsal ideolojisinin içsel çelişkilerinin üstesinden gelmekten acizdir. Bir yandan topluma en acı suçlamaları yöneltir, bir yandan toplumsal kötülüklerin boyutunu hafife alır, çünkü bunları kabul etmez.[241] Aslında hâlâ, "her şey halk içindir-halkla hiçbir şey yapılamaz" ilkesine bağlıdır, çünkü halkın yönetmekten aciz olduğu ön yargısından kurtulamaz.[242] "Ayaktakımı"ndan

---

238 Almanca metinde "Cheeryblismus" olarak geçiyor. Hauser'in ürettiği bir kelime. "Cheery" (İng. neşeli, güler yüzlü) ile "bliss" (İng. büyük mutluluk) kelimelerinin birleştirilmesinden oluşmuş. (ç.n.)

239 L. CAZAMIAN, op. cit., I, s. 209 ff.

240 T. S. JACKSON: *Charles Dickens*, 1937, s. 22-23.

241 HUMPHREY HOUSE: *The Dickens World* (*Dickens'ın Dünyası*), 1941, s. 219.

242 Dickens'ın 27 Eylül 1869'da, Birmingham'da yaptığı konuşma ile karşılaştırınız.

korkar ve ideal anlamıyla "halk"ı orta sınıfla özdeşleştirir. Flaubert, Maupassant ve Goncourtlar, muhafazakârlıklarına rağmen, boyun eğmez isyancıydılar. Oysa siyasi ilericiliğine ve mevcut koşullara muhalefetine rağmen Dickens, egemen kapitalist sistemin ön kabullerini sorgulamaksızın kabul eden barışsever bir vatandaştır. Yalnızca küçük burjuvazinin dertlerini bilir ve bir tek burjuva toplumunun temellerini sarsmadan giderilebilecek kötülüklerle savaşır. Proletaryanın durumu ve büyük sanayi kentlerindeki yaşamdan bihaberdir ve işçi hareketine dair çok tuhaf bir anlayışa sahiptir. Sadece zanaatkârların, küçük bağımsız ustaların ve esnafın, yardımcı ve çırakların akıbetini kendine dert edinmiştir. Geleceğin o büyük ve sürekli büyüyen gücünün, işçi sınıfının talepleri onu sadece korkutur. Çağının teknik başarılarıyla ilgilenmez; köhneleşmiş yaşam tarzlarına bağlı kalmasını sağlayan Romantizmi, Carlyle ve Ruskin'in manastırları ve loncalarıyla Orta Çağ coşkusundan çok daha doğal ve samimidir. Balzac'ın icat ve yeniliklerden aldığı keyifle, teknoloji yanlısı ve metropolit bakış açısıyla karşılaştırıldığında, tüm bunlar kaba ve miskin bir taşralılığa işaret ediyor gibidir. Geç dönemindeki eserlerinde, bilhassa *Zor Zamanlar*'da, bakış açısının ufkunda belli bir genişleme kuşkusuz gözlemlenebilir: Sanayi kenti sorunu, fikir yelpazesine girer ve Dickens bir sınıf olarak sanayi proletaryasının kaderini artan bir ilgiyle ele alır. Ama kapitalizmin iç yapısı hakkındaki kavrayışı ne kadar yetersiz, işçi hareketinin amaçlarına ilişkin yargısı ne kadar ön yargılı ve çocukça, sosyalist ajitasyonun demagojiden, grev sözünün de şantajdan başka bir şey olmadığına dair görüşüyle ne kadar da filistendir[243]![244] Yazarın yakınlık duyduğu kişi, grevde yer almayan ve son derece örtük de olsa, ustasıyla atavistik ve yaltakçı bir sadakate dayalı yenilmez bir dayanışma duygusu hisseden Stephen Blackpool'dur. "Köpek ahlakı" Dickens'ta büyük rol oynar. Bir tavır, ciddi düşünen bir adamın olgun, eleştirel ve entelektüel yaklaşımından ne kadar uzaklaşırsa, Dickens

---

243 Felsefe ve estetik alanlarında sanatı, güzelliği, maneviyatı ve zekayı küçümseyen anti-entelektüel sosyal tavır. (ç.n.)

244 HUMPHREY HOUSE, op. cit., s. 209 ile karşılaştırınız.

ona karşı o kadar anlayış hissedip yakınlık duyar. Eğitimsiz ve basit alt tabaka eğitimli sınıftan, çocuklar büyüklerden hep daha çok hitap eder ona.

Dickens, sermaye ve emek arasındaki çatışmanın önemini kesinlikle yanlış anlar; uzlaşmaz iki gücün karşı karşıya olduğunu ve kavganın çözümünün bireyin iyi niyetine bağlı olmadığını kavrayamaz. İnsanın yalnızca ekmekle yaşamadığı gerçeği, proletaryanın günlük ekmek mücadelesini anlatan bir romanda pek inandırıcı durmaz. Ama Dickens, sınıfların uzlaşma olasılığına duyduğu çocuksu inançtan vazgeçemez. Bir yandan ataerkil duyguların ve insan sevgisinin, diğer yanda sabırlı ve özverili tutumun toplumsal barışı garantilediği yanılsamasına kapılır. Şiddetten vazgeçilmesini salık verir, çünkü ayaklanma ve devrimin, baskı ve sömürüden daha büyük kötülükler olduğu görüşündedir. Goethe'nin "kargaşa olacağına adaletsizlik olsun"u gibi sert bir cümleyi hiç sarf etmemişse, bunun tek nedeni o kadar cesur olmaması ve kendini Goethe'nin kendini anladığı kadar iyi anlamamış olmasıdır. Dickens, eski burjuvazinin santimantal olmayan, sağlıklı bencilliğini, katkı maddeli, şeker ilaveli bir "Noel felsefesi"ne dönüştürmüştür. Bunu en iyi Taine, şu sözlerle özetler: "Birbirinize iyi davranın ve birbirinizi sevin; yürekten gelen duygular tek gerçek hazdır. ... Bilimi akademisyenlere, gururu soylulara, lüksü zenginlere bırakın. ..."[245] Dickens, bu sevgi müjdesinin özünde ne kadar zor olduğunu ve vaat ettiği barışın toplumun daha zayıf sınıfları açısından neye mal olacağını bilmiyordu. Ama bunu hissetmişti, nitekim felsefesinin iç çelişkileri, kendisine eziyet eden ciddi nevrotik rahatsızlıklara su götürmez şekilde yansır. Bu barış elçisinin dünyası hiç de sakin ve masum değildir. Santimantalizmi çoğu zaman korkunç bir zulmü gizleyen maskedir, mizahı gözyaşları arasında bir tebessümdür, yumuşak mizacı boğucu bir yaşam korkusuyla savaşır, en iyi huylu karakterlerinin çehrelerinin ardında çarpılmış bir yüz saklıdır. Burjuva nezaketi hep suçun eşiğindedir, çok sevgili eski moda dünyasının manzarası eski eşyalarla dolu tekin-

245 TAINE: *Hist. de la litt. Angl.* (*İngiliz Edebiyat Tarihi*), 1864, IV, s. 66.

siz bir odadır, yaşama sevinci ölümün gölgesinde durur ve doğaya sadakati ateşli bir halüsinasyondur. Görünüşe göre bu çok terbiyeli, doğru ve saygın Viktoryalı, korkulu rüyaların işkence ettiği umutsuz bir sürrealisttir.

Dickens, sadece sanatta yaşama ve doğaya sadakatin temsilcisi, bir "petits faits vrais" ustası değil, aynı zamanda İngiliz edebiyatının en önemli natüralist başarılarını elde etmiş olan sanatçıdır. Tüm modern İngiliz romanı, toplumsal çevre betimleme sanatını, karakter yaratımı ve diyalog ustalığını ondan almıştır. Ama aslında bu natüralistin tüm karakterleri karikatürden ibarettir; gerçek hayatın tüm özellikleri abartılı ve son derece zorlamadır. Her şey fantastik bir gölge oyununa ve kukla gösterisine, melodramın stilize edilmiş, basitleştirilmiş ve stereotipleştirilmiş ilişki ve durumlarına dönüştürülmüştür. En sevimli figürleri, adı çıkmış budalalardır; en kendi hâlinde küçük burjuvaları baş edilmesi zor kaçıklar, sabit fikirliler ve cinli kişilerdir. Özenle çizilmiş toplumsal çevreleri Romantik opera sahnelerine benzer ve tüm natüralizmi çoğu zaman rüyalardaki görüntülerin keskinliğini ve göz kamaştırıcı ışığını üretir. Balzac'ın en berbat saçmalıkları, Dickens'ın bazı tasavvurlarından daha mantıklıdır. Viktorya dönemi baskı ve tavizleri, onda kesinlikle dengesiz ve denetimsiz bir "nevrotik" üslup yaratır. Ancak nevrozlar her zaman karmaşık değildir; aslında Dickens'la ilgili karmaşık ve yüceltilmiş hiçbir şey yoktu. O yalnızca en eğitimsiz İngiliz yazarlarından, söz gelimi Richardson ya da Jane Austen gibi eksik eğitim almış, cahil biri olmakla kalmıyordu. Aynı zamanda, Austen'in aksine, primitifti ve bazı açılardan kalın kafalıydı, hayatın daha derin sorunlarına dair hiçbir şey hissetmeyen iri bir çocuktu. Entelektüel hiçbir yanı yoktu ve hiçbir zaman da entelektüellere kafa yormadı. Ne zaman bir sanatçı ya da düşünürü betimleme fırsatı bulsa, onunla dalga geçerdi. Sanata karşı düşmanca bir püriten yaklaşımı sürdürdü ve buna gerçekçi burjuvazinin entelektüel olmayan, sanat karşıtı kanaatlerini ekledi. Dickens, sanatı gereksiz ve ahlaka aykırı görüyordu. Akılla ilgili meselelere düşmanlığı burjuvazinin tavrından da beterdi, küçük burjuvaya özgü ve dar görüş-

lüydü. Kitlesiyle dayanışmasını bir kez daha kanıtlamak istercesine, sanatçılarla, şairlerle ve benzeri gevezelerle herhangi bir ilişkiye girmeyi reddediyordu.[246]

Viktorya çağında okur kitlesi kesin olarak tanımlanabilir iki çevreye bölünmüştü ve üst sınıflardaki taraftarlarına rağmen, Dickens eğitimsiz ve ne bulsa okuyan bir kitlenin yazarı olarak kabul ediliyordu. Elbette bu bölünme 18. yüzyılda da vardı. Bu bağlamda Richardson'ın, özellikle Defoe ve Fielding'in aksine, daha yüksek bir orta sınıf beğenisini temsil ettiği düşünülebilir. Ama Richardson, Defoe ve Fielding'in okurları genel olarak hâlâ aynı kişilerdi. Ne var ki 1830'dan itibaren, iki kültürel katman arasındaki uçurum daha çok belirginleşti ve birçok okurun hâlâ sınırda olmasına rağmen, Dickens'ın kitlesini Thackeray ve Trollope'unkinden ayırmak oldukça kolaydı. 18. yüzyılda kendilerini Richardson'ın kahramanlarıyla özdeşleştirmeyi Fielding'inkilerden daha kolay bulan insanlar olduğu hayli açıktır, ama şimdi Dickens'a tahammül edemeyen ve Thackeray ya da George Eliot'ı zar zor anlayan okurlar vardır. Eğitimli ve eleştirel okur kitlesinin yanı sıra, edebiyatta sadece hafif ve geçici bir eğlence arayan aynı ölçüde düzenli bir okur çevresinin de var olması, günümüzün son derece karakteristik bir özelliği olan bu olgu, Viktorya çağından önce bilinmiyordu. Edebiyata salt eğlence olarak bakan kitle hâlâ büyük ölçüde sıradan okurlardan oluşuyordu, oysa düzenli okur kitlesi kültürlü sınıfla sınırlıydı. Ama bizim çağımızda olduğu gibi, Dickens'ın zamanında da, edebiyatla ilgilenen iki grup insan vardır. O çağla kendi çağımız arasındaki tek fark, o zamanın popüler eğlencelik edebiyatının hâlâ Dickens gibi bir yazarın eserlerini kucaklaması ve hâlâ her iki edebiyat türünden de zevk alabilen çok sayıda insanın var olmasıdır.[247] Oysa bugün iyi edebiyat popüler değildir; popüler edebiyat ise zevk sahibi insanlara çekilmez gelir.

1851 Dünya Sergisi, İngiltere tarihinde bir dönüm noktasına işaret eder. Erken Viktorya döneminin aksine, Viktorya dönemi-

---

246 O. SITWELL, op. cit., a. 16.

247 Q. D. LEAVIS, op. cit., s. 33-34, 42-43, 158-159, 168-169.

nin ortaları bir refah ve barış çağıdır. İngiltere "tüm dünyanın imalathanesi" olur. Fiyatlar yükselir, işçi sınıfının yaşam koşulları iyileştirilir, sosyalizm zararsız hâle getirilir, burjuvazinin siyasi üstünlüğü pekişir. Toplumsal sorunların çözülmediği doğrudur, ama keskin kenarlar törpülenmiştir. 1848 felaketi, toplumun ilerici katmanlarında bir yorgunluk ve edilgenlik yaratır; böylece roman, hoşgörüsüz ve saldırgan mizacını kaybeder. Thackeray, Trollope ve George Eliot artık Kingsley, Bayan Gaskell ve Dickens'ın anladığı tarzda "toplumcu romanlar" yazmamaktadırlar. Elbette, toplumun harika resimlerini çizerler, ama güncel toplumsal sorunları nadiren tartışır ve bir toplumsal-politik tezin propagandasını yapmaktan vazgeçerler. Dünyaya bakışı özellikle bu dönemin entelektüel atmosferinin ayırt edici bir özelliği olan[248] George Eliot'ta toplum artık anlatının ön planında yer almaz. Yine de, Jane Austen'in romanlarında olduğu gibi George Eliot'ta da can alıcı unsur toplumdur. Karakterleri bir toplum içinde yaşar ve birbirlerinin kaderini belirler. George Eliot hep insanların birbirlerine olan bağımlılıklarının, birbirlerinin etrafında oluşturdukları ve her eylem ve sözle etkisini arttırdıkları manyetik alanı tanımlar;[249] modern toplumda hiç kimsenin yalıtılmış ve bağımsız bir yaşam sürdüremeyeceğini gösterir.[250] Eserleri bu anlamda toplumcu romanlardır. Ne var ki vurgu değişmiştir: Toplum olumlu, tüm gerçekliği kapsayan, ama katlanılması gereken bir olgu olarak görülmektedir.

İngiliz romanının tarihinde içe dönüş, George Eliot'ın eserlerinde gerçekleşir. Romanlarındaki en önemli olaylar entelektüel ve ahlaki niteliktedir; insan ruhu, insanın içindeki kale, ahlaki bilinci, büyük kader çatışmalarına sahne olur. Bu anlamda eserleri psikolojik romanlardır.[251] Entrikalarında olay ve maceralar, toplumsal soru ve çatışmalar yerine, ahlaki sorun ve bunalımlar var-

---

248 M. L. CAZAMIAN: *Le Roman et les idées en Angleterre* (*İngiltere'de Roman ve Düşünce*), I, 1923, s. 138.—ELIZABETH HALDANE: *George Eliot and her Times* (*George Eliot ve Çağı*), 1927, s. 292.

249 P. BOURL'HONNE: *George Eliot*, 1933, s. 128, 135.

250 ERNEST A. BAKER: *History of the English Novel* (*İngiliz Romanının Tarihi*), VIII, 1937, s. 240; 254.

251 E. BATHO-B. DOBRÉE, op. cit., s. 78-79, 91-92.

dır. Kahramanları, entelektüel ve ahlaki deneyimleri fiziksel gerçeklik kadar dolaysız yaşayan düşünceli insanlardır. Eserleri, bir dereceye kadar, Alman Romantiklerinin aklındaki roman idealine az çok uyan psikolojik-felsefi denemelerdir. Buna karşın sanatı, Romantizmden kopuşu ifade eder. Ayrıca, Romantiklerin yarattıkları tinsel değerleri, özünde Romantik olmayan, farklı değerlerle değiştirmeye yönelik ilk başarılı girişimdir. George Eliot ile roman, yeni bir entelektüel-duygusal içerik kazanır. Bu entelektüel içeriğin duygusal değeri Klasisizm çağından bu yana kayıptır; irrasyonel nitelikteki duygusal deneyimlere değil, George Eliot'ın "entelektüel tutku" dediği bir tutuma dayanır.[252] Romanlarının asıl konusu, yaşamın çözümlenip yorumlanması, entelektüel değerler hakkında bilgi sahibi olmak ve bunları takdir edebilmektir. Anlamak, eserlerinde sürekli tekrar eden bir kelimedir;[253] tetikte olmak, sorumlu olmak, kendinden taviz vermeksizin bir işle uğraşmak hep yinelediği taleplerdir. "En yüce görev ve seçim, afyonsuz yaşamak, tüm acılarımızı bilinçli, her şeyi açık seçik görebilen bir dayanma gücüyle yaşamaktır" der, 1860 yılında yazdığı bir mektupta.[254]

Sorunları ve çelişkileri, trajedileri ve yenilgileriyle düşünceli insanların kaderi, ancak *Middlemarch*'ta, döneminin entelektüel yaşamına George Eliot kadar derinden dâhil olmuş bir yazarın eserinde sahip olduğu dolaysızlık ve güce ulaşabilirdi. J. S. Mill, Spencer ve Huxley de dâhil olmak üzere, o dönemin İngiltere'sinin en iyi ve en ilerici düşünürleri George Eliot'ın arkadaşları arasındadır. Eliot, Feuerbach ve D. F. Strauss'u tercüme eder ve çağının rasyonel ve pozitivist hareketinin merkezinde yer alır. Ahlaki bakış açısını şekillendiren her türlü uçarılık ve naiflikten arınmış ciddi ve eleştirel amaç, onun tüm düşünüş biçiminin tipik bir örneğidir. İngiliz romanında bir entelektüeli layıkıyla betimleyebilen ilk kişidir George Eliot. Onun dışında çağdaş romancıların

---

252 *Middlemarch*, XV.

253 M. L. CAZAMIAN, op. cit., s. 108.

254 J. W. CROSS: *George Eliot's Life as related in her Letters and Journals* (*Mektupları ve Günlükleriyle George Eliot'ın Yaşamı*), 1885, s. 230.

hiçbiri, bir sanatçı ya da bir bilim insanından onunla alay etmeden ya da kendini gülünç duruma düşürmeden söz edemez. Balzac bile sanatçı ve bilim insanlarını, kendisinde naif bir şaşkınlığa ve az çok babacan bir tebessüme yol açan garip ve egzotik canlılar olarak görür. Balzac, söz gelimi *Chef-d'oeuvre inconnu*'de derinliği ve genişliği George Eliot'ın sanatsal gücünün çok ötesinde perspektifler açsa da George Eliot ile karşılaştırıldığında yarı eğitimli bir otodidakta benzer. Balzac'ın gücü betimlemedir, George Eliot'ınki ise deneyimin analizidir. George Eliot, entelektüel sorunlarla boğuşmanın ıstırabını kendi deneyimlerinden bilir, tinsel yenilgilerle bağlantılı trajedileri bilir ya da bu konuda bir fikri vardır, yoksa Dr. Casaubon gibi bir karakteri asla yaratamazdı.[255] Entelektüelliği sayesinde, yeni bir ideale ve yeni bir "ölü doğmuş yaşam" anlayışına ulaşır ve bu "manqués"[256] dizisine yeni bir tür ekler, ki neredeyse istisnasız tüm modern roman kahramanları bu diziye aittir.

Ne var ki George Eliot'ın entelektüalizmi, toplumcu romanın psikolojikleştirilmesinin gerçek ve nihai nedeni değil, psikolojik sorunlar karşısında toplumsal meselelerin geri plana itilmesinin yalnızca bir belirtisidir. Nasıl ki toplumcu roman, temelde hâlâ burjuvaziyle uzlaşmış olan kültürel tabakanın edebi formuysa, psikolojik roman da, burjuvaziden kurtulma sürecindeki kültürel katman olan entelijansiyanın edebi türüdür. Entelijansiyanın İngiltere'de bağları olmayan, "toplumsal açıdan bağımsız",[257] "tüm sınıf ayrımlarının ötesinde",[258] çeşitli sınıflar arasında "ara buluculuk yapan" bir grup olarak öne çıkması, ancak Viktorya dönemi ortasının başlarında gerçekleşti.[259] Burjuvaziye başkaldıran bağımsız bir toplumsal grup olma duygusuna sahip bir entelijansiya, bu döne-

---

255 F. R. LEAVIS: *The Great Tradition* (*Büyük Gelenek*), 1948, s. 61.

256 Fransızca. "Eksik." "Eksiği olanlar, tutunamayanlar" anlamında. (ç.n.)

257 ALFRED WEBER: "Die Not der geistigen Arbeiter ("Entelektüel İşçilerin Durumu")," *Schriften des Vereins fuer Sozialpolitik*, 1920.

258 GEORG LUKÁCS: "Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialektik ("Moses Hess ve İdealist Diyalektiğin Sorunları")," *Archiv. f. d. Gesch. d. Sozialismus u. die Arbeiterbewegung*, 1926, XII, s. 123.

259 KARL MANNHEIM: *Ideology and Utopia* (*İdeoloji ve Ütopya*), 1936, s. 136 ff.— *Man and Soc. in an Age of Reconstruction* (*Yeniden Yapılanma Döneminde İnsan ve Toplum*), 1940, s. 79 ff.

me kadar burada hiç var olmamıştı. Kültürlü tabaka, bu sınıf kendi bildiğini okumasına izin verdiği sürece burjuvaziyle bağlantısını sürdürür. Romantizmle birlikte ilerici seçkin edebiyatçılar ile muhafazakâr orta sınıf arasında başlamış yabancılaşma, Romantiklerin muhafazakârlık fikrine dönmeleriyle yeniden yumuşatıldı. Erken Viktorya dönemi yazarları, burjuva toplumunda reform yapmak için savaştılar, ama bu toplumu yok etmeyi asla düşünmediler. Burjuvazi de onları hain ya da yabancı olarak görmüyordu; aksine toplumsal ve kültürel eleştiri alanındaki faaliyetlerine yakınlık duyarak, iyi niyetle takip ediyordu onları. Kültürel katman, burjuva toplumunda egemen sınıfların bir bütün olarak öneminin hayli farkında olduğu bir işlevi yerine getirdi. Bir patlamayı önleyen emniyet supabını oluşturdu ve bastırılma tehlikesiyle karşı karşıya olan vicdan çatışmalarını dile getirerek burjuvazinin kendi içindeki gerilimlere rahatlatıcı bir çıkış sağladı.

Burjuvazi ancak Devrim karşısındaki zaferinden ve Çartizm'in[260] yenilgisinden sonra yerini sağlama aldı. Öyle ki, artık vicdanının kuşku ve ıstıraplarından kurtulmuştu, eleştiriye ihtiyacı olmadığını zannediyordu. Ama bu yüzden kültürlü seçkinler ile bilhassa onun edebi açıdan üretken kesimi, toplumda yerine getirmeleri gereken bir misyona sahip olma duygusunu kaybettiler. Bu kesim, o zamana dek sözcülüğünü üstlendiği toplumsal sınıftan koptuğunu anlayarak eğitimsiz sınıflar ile burjuvazi arasında tamamen yalıtılmış bir durumda olduğunu hissetti. Kökleri orta sınıfta olan eski kültürel tabakanın yerini, "entelijansiya" dediğimiz toplumsal grubun almasının ilk nedeni de bu duyguydu. Ama bu gelişme aslında, kültür temsilcilerinin yavaş yavaş kendilerini iktidarın temsilcilerinden ayırdıkları bir özgürleşme sürecinin yalnızca son aşamasını oluşturuyordu. Hümanizm ve Aydınlanma bu gelişimin ilk duraklarıdır; bu iki akım, bir yandan kültürün Kilise dogmasından kopmasını sağlarken, diğer yandan onu aristokrasinin estetik diktatörlüğünden kurtarır. Fransız Devrimi, o zamana dek süregelmiş iki yüksek zümrenin kültür tekelinin sonunu işaret eder ve

260 1838'den 1850'ye kadarki dönemde, İngiltere'de işçi sınıfının siyasi reform mücadelesi. (ç.n.)

burjuvazinin Temmuz Monarşisi'nin gelişiyle güvence altına alınmış gibi görünen kültür tekelinin önünü açar. Devrimci dönemin yüzyıl ortalarında sona ermesi, kültürlü tabakanın egemen sınıflardan kurtuluşuna yönelik son adımı ve kelimenin daha dar anlamıyla "entelijansiya"nın yaratılmasına yönelik ilk adımı gösterir.

Entelijansiya burjuvaziden doğdu. Selefi, Fransız Devrimi'nin temellerini hazırlamış orta sınıfın öncüsüydü. Entelijansiyanın kültürel ideali aydınlanmış ve liberaldir; insan ideali, sözleşme ve gelenek tarafından ket vurulmamış özgür ve ilerici kişilik kavramına dayanır. Burjuvazi entelijansiyaya burun kıvırdığında, entelijansiya da içinden çıktığı ve sayısız ortak çıkarla bağlı olduğu sınıfı terk ettiğinde, doğal olmayan, saçma bir süreç hasıl olur. Entelijansiyanın özgürleşmesi, evrensel uzmanlaşma sürecinin bir aşaması, yani Sanayi Devrimi'nden bu yana toplumun çeşitli katmanları, farklı meslek ve kültürel alanlar arasındaki "organik" ilişkiyi ortadan kaldıran soyutlama sürecinin bir parçası olarak görülebilir. Ama aynı zamanda tam da bu uzmanlaşmaya karşı doğrudan bir tepki, kültürel değerlerin tek bir potada harmanlandığı çok yönlü ve bütüncül bir insan idealini gerçekleştirme girişimi olarak da yorumlanabilir. Entelijansiyanın orta sınıftan, dolayısıyla tüm toplumsal bağlardan görünürdeki bağımsızlığı hem burjuvazi hem de entelijansiyanın değer verdiği, rasyonel her şeyin sınıfsal ayrımların ötesinde bir yerde yaşadığı yanılsamasıyla uyumludur. Entelektüeller, hakikatin ve güzelliğin mutlak olduğuna inanmak isterler, çünkü bu onları "daha yüce" bir gerçekliğin temsilcileri gibi gösterir ve toplumda nüfuz sahibi olmayışlarını telafi eder. Burjuvazi, entelijansiyanın sınıfların arasında, hatta onların üstünde olduğu iddiasını bir kez daha kabul eder, çünkü orada evrensel insani değerlerin varlığının bir kanıtını ve sınıf farklılıklarının unutulma olasılığını görebileceğini sanmaktadır. Ama "sanat için sanat" gibi, bilim için bilim ya da hakikat için hakikat de, entelektüellerin pratik işlere yabancılaşmalarının bir ürünüdür yalnızca. İçerdiği idealizm, burjuvazinin rasyonel olan her şeye duyduğu nefretin üstesinden gelmesine neden olur; entelijansiya ise güçlü orta sınıfa karşı kıskançlığını dillendirir. Kültür-

lü tabakaların efendilerine kızgınlığı yeni bir şey değildir; hümanistler de bunun acısını çekmiş, aşağılık kompleksinin tüm nevrotik semptomlarını göstermişlerdi. Ama hakikate sahip olduğunu zanneden bir sınıf, tüm ekonomik ve siyasi güce sahip sınıfa karşı beslediği kıskançlık, haset ve kinin üstesinden nasıl gelebilir? Orta Çağ'da, din adamlarının emrinde "hakikat"in tüm yaptırımları vardı, ama ekonomik ve siyasi gücün araçlarına da kısmen sahiptiler. Bu tesadüf sayesinde, bu yetki alanlarının daha sonraki bölünmesinin yol açtığı patolojik olgular henüz bilinmiyordu.

Orta Çağ ruhban sınıfının aksine, modern entelijansiya çeşitli finansal ve profesyonel sınıflardan gelmektedir ve toplumun çeşitli, çoğu zaman muhalif katmanlarının çıkar ve görüşlerini temsil eder. Bu heterojenlik, sınıf farklılıklarının üzerinde durma ve toplumun yaşayan vicdanını temsil etme duygusunu güçlendirir. Karışık kökeni sayesinde, çeşitli ideoloji ve kültürleri ayıran sınırları geçmiş kültür katmanlarından daha güçlü hisseder ve bu özelliği, orta sınıfın müttefiki olarak yapması gereken toplumsal eleştiriyi keskinleştirir. En başından beri entelijansiyanın görevi, kültürel değerlerin ön kabullerini açıklığa kavuşturmaktı. Bu bağlamda burjuva bakış açısının temelindeki fikirleri formülleştirdi, hayata karşı burjuva tutumunun ideolojik içeriğini geliştirdi, pratik iş dünyasında tefekküre dalma, içe dönme ve yüceltme işlevini yerine getirdi. Kısacası, modern entelijansiya, burjuva ideolojisinin sözcüsüydü. Ama şimdi entelijansiya ile orta sınıf arasındaki bağlar gevşediği için, yönetici sınıfın kendi kendine uyguladığı sansür yıkıcı eleştiriye, dinamikler ve yenilenme ilkesi anarşiye dönüşür. Hâlâ burjuvaziyle uyum içinde olan kültürel tabaka reformların öncüsüydü; burjuvaziden kopan entelijansiya ise bir isyan ve ayrışma unsuru hâline gelir. 1848'e kadar entelijansiya hâlâ burjuvazinin entelektüel öncüsüdür, 1848'den sonra ise bilinçli ya da bilinçsiz olarak işçi sınıfının destekçisi olur. Kendi konumu sağlam olmadığı için bir noktaya kadar proletaryayla aynı gemide olduğunu hisseder ve bu dayanışma duygusu, fırsat bulduğunda burjuvaziye karşı komplo kurup kapitalizm karşıtı bir devrimde yer alma olasılığını artırır.

Bohemlerle birlikte, entelijansiya ve proletarya arasındaki temas noktaları, bu genel yakınlık duygusunun çok ötesine geçer. Bohemler aslında proletaryanın bir parçasıdırlar. Bazı açılardan proletaryanın yetkinleşmesini temsil ederler, ama aynı zamanda entelijansiyanın karikatürüdürler. Entelijansiyanın orta sınıftan koparak özgürleşme sürecini tamamlarlar, ama burjuva geleneklerine karşı mücadeleyi bir saplantıya, çoğu zaman bir tür zulüm çılgınlığına da dönüştürürler. Bir yandan tinsel amaçlarda mutlak yoğunlaşma idealini gerçekleştirir, diğer yandan yaşamın geri kalan değerlerini ihmal ederek hayata galip gelmiş aklı, zaferinin amacından mahrum bırakırlar. Burjuva dünyasından bağımsızlıklarının sözde bir özgürlük olduğu ortaya çıkar, çünkü toplumа yabancılaşmalarını, itiraf edilmemiş olsa da, vicdanlarında bir yük, bir suçluluk duygusu olarak hissederler. Kibirleri, zayıflıklarının aşırıya kaçmış bir telafisi, kendilerini abartılı biçimde ortaya atmaları ise yaratıcı güçlerine dair bir şüphenin söz konusu olduğunu kanıtlar. Fransa'da bu gelişme İngiltere'den daha önce gerçekleşir. Ruskin, J. S. Mill, Huxley, George Eliot ve taraftarlarıyla birlikte "bağımsız", "bağımsız düşünen" bir entelijansiyanın ilk temsilcileri, İngiltere'de yüzyıl ortalarında ortaya çıkacaktır. Ama şimdilik ne proleter devrime dönüş ne de bir bohem oluşum söz konusudur. Burada orta sınıfla ilişki yakın teması sürdürür; öyle ki entelijansiya geniş kitlelerle iş birliğine gitmektense "aristokratik bir ahlakçılığa"[261] sığınmayı tercih eder. George Eliot bile aslında sosyolojik bir problem olan şeyi, özünde psikolojik ve ahlaki bir mesele olarak görür ve ancak sosyolojik bağlamda cevaplanabilecek soruların yanıtlarını psikolojide arar. Böylece, artık Rus romanının takip ettiği yoldan ayrılmış olur. Rus romanı ise bu yoldan devam ederek süreci tamamlayacaktır.

Modern Rus romanı, özünde Rus entelijansiyasının, yani resmi Rusya'yı reddederek edebiyatı her türlü toplumsal eleştirinin üstünde bir anlam, romanı da "toplumcu" roman olarak yorum-

---

261 HANS SPEIER: "Zur Soziologie der buergerl. Intelligenz in Deutschland ("Almanya'daki Burjuva Entelijansiyanın Sosyolojisi Üzerine")," *Die Gesellschaft*, 1929, II, s. 71 ile karşılaştırınız.

layan entelektüel seçkinlerin eseridir. Rusya'da romanın toplumsal önem ve yararlılık iddiası taşımayan salt eğlence ya da karakter analizi olarak okunması, ancak 1880'lerin başında gerçekleşti. Rusya öyle şiddetli bir mayalanma içindedir ve okur kitlesinde siyasi ve toplumsal bilinç o denli güçlü bir şekilde gelişmiştir ki, burada "sanat için sanat" gibi bir ilkenin ortaya çıkması imkânsızdır. Rusya'da entelijansiya kavramı her zaman aktivizm kavramıyla ilişkilidir ve Batı'ya kıyasla demokratik muhalefetle çok daha yakından bağlantılıdır. Muhafazakâr milliyetçiler, hizipçi dışlayıcılığıyla bu uzlaşmaz entelijansiyadan sayılmazlar,[262] hatta Rus romanının en büyük ustaları Dostoyevski ve Tolstoy bile yalnızca sınırlı bir ölçüde bu aydın sınıfına dâhildir. Ne var ki topluma karşı eleştirel tutumlarında, entelijansiyanın düşünme biçiminden çok büyük ölçüde etkilenmişlerdir. Kişisel olarak herhangi bir şekilde alakadar olmayı reddetmelerine rağmen, sanatlarıyla onun yıkıcı çalışmasına katkıda bulunurlar.[263]

Modern Rus edebiyatı muhalefet ruhundan doğar. İlk altın çağını, çarların despotizmine karşı Aydınlanma'nın ve demokratik fikirlerin tanınmasını sağlamaya çalışan ilerici ve kozmopolit üst sınıfın edebi faaliyetlerine borçludur. Puşkin döneminde, Batılı fikirlere meyilli liberal aristokrasi, Rusya'daki tek kültürlü toplumsal katmandır. Ticari ve endüstriyel kapitalizmin yükselişiyle birlikte, daha önce çoğunlukla memur ve doktorlardan oluşan entelektüel işçi sınıfının hatırı sayılır bir teknisyen, hukukçu ve gazeteci akınına uğradığı doğrudur.[264] Ama edebi üretim, mesleklerinden tatmin olmayan ve özgür burjuva dünyasında, dönemin sallantıdaki feodalizminden daha çok şey bulacaklarına inanan aristokrat yetkililerin elinde kalır.[265] Dekabrist İsyanı'nın[266] yenilgisinden sonra

---

262 D. S. MIRSKY: *Contemp. Russian Lit.* (*Çağdaş Rus Romanı*), 1926, s. 42-43.
263 D. S. MIRSKY: *A Hist. of Russian Lit.* (*Rus Edebiyat Tarihi*), 1927, s. 321, 322.
264 M. N. POKROVSKY: *Brief Hist. of Russia* (*Rusya Kısa Tarihi*), I, 1933, s. 144.
265 D. S. MIRSKY: *Russia. A Social History* (*Rusya'nın Toplumsal Tarihi*), 1931, s. 199.
266 Aralıkçılar İsyanı, İmparatorluk Rusya'sında Fransız Devrimi düşüncelerinden etkilenerek çarın otoritesini anayasayla sınırlamak isteyen subay ve aydınların 14 Aralık 1825'teki başarısız darbe girişimi. Destek verenlerin bir kısmı asılarak idam edilmiş, geri kalanlar Sibirya'ya sürülmüştür. (ç.n.)

tazelenmiş bir güçle harekete geçen gericilik, isyancıları dağıtmayı başarır. Ama yeni bir siyasi ve edebi öncünün, yani entelijansiyanın oluşumunu engelleme hedefine ulaşamaz. Bu kültürlü sınıfın yükselişiyle Rus edebiyatında, 1880'lerin sonuna kadar mutlak gücü elinde tutmuş aristokrasinin hâkimiyeti sona erer. Puşkin'in ölümü bir çağın kapanışını işaret eder: Entelektüel liderlik entelijansiyaya geçer ve Bolşevik devrime kadar onda kalır.[267]

Yeni kültürlü seçkinler, aristokrat ve pleb unsurlardan, toplumun üst ve alt katmanlarındaki déclassé'lerden[268] oluşan karma bir gruptur. Bu grubun mensupları hem dışarıdan bakıldığında hâlâ Dekabristlere oldukça yakın, sözde "vicdan azabı çeken asilzadeler", hem de küçük esnafın oğulları, ikinci dereceden memurlar, kentlerdeki din adamlarının ve genellikle "karma kökenli insanlar" şeklinde tarif edilen ve çoğu "serbest sanatçı", öğrenci, özel öğretmen ve gazeteci olarak şaibeli bir yaşam süren, özgürlüklerini kazanmış serflerdir. Yüzyıl ortalarına kadar bu plebler, eşrafa kıyasla azınlıktadır, ama sayıları giderek artar ve entelijansiyanın diğer tüm unsurlarını yutarlar. Yeni modelde en önemli rolü, baba ve oğul arasındaki doğal düşmanlıktan ötürü, entelijansiyanın din ve gelenek karşıtı inançlarına en keskin ifadesini veren din adamlarının oğulları oynar. Bu kişiler, 18. yüzyıl Avrupa'sındaki rahiplerin oğullarıyla aynı işlevi yerine getirirler, zira devrim öncesi Rusya'da hüküm süren durum, Aydınlanma sırasında Avrupa'nın durumuna benzemektedir. Bu nedenle Rus rasyonalizminin en önemli iki öncüsünün, Çernişevksi ve Dobrolyubov'un, rahip çocukları olup büyük ticari kentlerin orta sınıf nüfusundan çıkmaları tesadüf değildir.

Öğrenci dernekleri ve kültürel topluluklarıyla Moskova Üniversitesi, yeni "sınıfsız" entelijansiyanın merkezidir. Üst düzey memurlar ve generallerin mensup oldukları haz peşinde koşan, bıkkın eski çevre ile hevesli ve bilgiye aç gençliğiyle modern üniversite kenti arasındaki karşıtlık, meydana gelmekte olan kültürel

267 JANKO LAVRIN: *Pushkin and Russian Lit.* (*Puşkin ve Rus Edebiyatı*), 1947, s. 198.
268 "Rütbesi düşürülmüş." (ç.n.)

değişimin kökenini gösterir.[269] Tıpkı Muhafız alayındaki asil subayın eski entelektüel aristokrasinin temsilcisi olması gibi, kendi başının çaresine bakmak zorunda kalan öğrenci de yeni entelijansiyanın prototipidir. Ne var ki Moskova'daki kültürlü çevre, yarı aristokratik kimliğini bir süre daha korur. Felsefi tartışmalar 1840'lı yılların sonuna kadar hâlâ büyük ölçüde *salon*'larda devam eder.[270] Ama salonların artık özel bir karakteri yoktur ve yavaş yavaş eski önemini kaybeder. 1860'larda, edebiyatın demokratikleşmesi ve yeni entelijansiyanın oluşumu tamamlanır. Köylülerin özgürleşmesinden sonra entelijansiya, yoksullaşmış küçük soylulardan da toplanan kitlelerce önemli ölçüde kalabalıklaşır, ama yeni unsurlar grubun iç yapısını değiştirmez. Bozguna uğramış toprak sahipleri geçinmek için bir dereceye kadar entelektüel çalışmaya ve burjuva entelijansiyasının yaşam tarzına uyum sağlamaya mecbur kalır. Ne var ki bunların yalnızca ilerici ve kozmopolit Batılılaşma yanlılarının sayısını arttırmakla kalmayıp Slavofillerin[271] sayısını da –daha çok arttırmasa da– onlarınkilerle eşitlediği ve böylece iki grup arasında belli bir denge yarattığı belirtilmelidir.

Rusya'da Batılılaşmış entelijansiyanın rasyonalizminin verdiği entelektüel tepki, Batı Avrupa'nın yarım yüzyıl önce Devrim'e verdiği Romantik tarihselcilik ve gelenekçilik şeklindeki tepkiye tekabül eder. Nasıl ki Batılılaşma yanlıları, Voltaire'in, *Encyclopédie* yazarlarının, Alman idealizminin ve sonradan hem Saint-Simon, Fourier ve Comte gibi sosyalistlerin hem de Feuerbach, Büchner, Vogt ve Moleschott gibi materyalistlerin takipçileriyse, Slavofiller de Burke, de Bonald, de Maistre, Herder, Hamann, Möser ve Adam Müller'in dolaylı ve çoğunlukla bilinçsiz entelektüel mirasçılarıdır. Batılılaşma yanlılarının kozmopolit ve ateist özgür düşünce yapısına karşı, Slavofiller de ulusal ve dinî gelenek-

---

269 D. S. MIRSKY: *A Hist. of Russian Lit.* (*Rus Edebiyatı Tarihi*), s. 203-204.

270 Ibid., s. 204.

271 Rus İmparatorluğu'nun, ülkenin erken dönem tarihinden türetilen değer ve kurumlar üzerine gelişmesini isteyen bir 19. yüzyıl entelektüel akımı. Slavofiller, Batı Avrupa'nın Rusya'daki etkilerine karşı çıkmışlardır. (ç.n.)

lerin değerini vurgulayarak Rus köylüsüne olan mistik inançlarını ve Ortodoks Kilisesi'ne bağlılıklarını ilan ederler. Rasyonalizm ve pozitivizme karşılık irrasyonel "organik" tarihsel büyüme fikrini savunur, nasıl Batılılar Avrupa'yı Rusya için bir ideal ve kurtuluş olarak görüyorlarsa, onlar da "gerçek Hristiyanlığı" ve Batı bireyciliğinden bağımsızlığıyla eski Rusya'yı Avrupa için bir ideal ve kurtuluş olarak görürler. Slavofilizm çok eskilere dayanır, hatta Büyük Petro'nun reformlarına gösterilen direnişten bile eskidir; resmî olarak Belinski'ye[272] karşı mücadeleyle başlar. Her hâlükârda bu akım, coşkusunu ve kesin programını "1840'lılara" [sorokovnik] muhalefete borçludur. Teorik olarak açıklığa kavuşturulmuş ve programatik açıdan bilinçli bu Slavofilist liderler önceleri, hâlâ eski feodal koşullarda yaşayıp siyasi ve toplumsal muhafazakârlıklarını "kutsal Rusya" ideolojisi ve "Slav halklarının kurtarıcılık görevi" ile süsleyen aristokrat toprak sahipleriydi. Ulusal gelenek kültü, çoğunlukla, Batılılaşma yanlılarının ilerici fikirleriyle savaşta bir araçtan ibarettir ve Slavofillerin Rus köylüsüne Rousseaucu ve Romantik yaklaşımları, yalnızca ataerkil-feodal koşullara sımsıkı tutunma çabalarının ideolojik biçimidir.

Ne var ki Slavofil hareket, muhafazakârlık ve gericilikle büsbütün özdeş değildir. Batılılaşma yanlıları arasında birçok demokrasi düşmanı olduğu gibi, Slavofiller arasında da birçok gerçek halk dostu vardır. Herzen'in Batı'nın demokratik kurumları hususunda bazı çekinceleri olduğu iyi bilinmektedir. Bununla birlikte ilk Slavofiller, çarlık otokrasisinin muhalifleridir ve I. Nikolay hükümetine saldırırlar. Sonraki Slavofillerin, çarlığa karşı daha olumlu bir tutum benimsedikleri doğrudur; siyasi teorilerinin ve tarih felsefelerinin ayrılmaz parçasını oluşturan bir fikirdir bu. Ama demokratları destekçileri olarak kabul etmeyi sürdürürler. İki farklı Batılılaşma yanlısı kuşak olduğu gibi, bir bütün olarak Slavofil hareketin de iki aşaması vardır. Çünkü nasıl 1840'lıların reformizmi ve rasyonalizmi 1860 ve 1870'lilerin sosyalizm ve materyalizmine

272 Vissarion Grigoryeviç Belinski (1811-1848), Batılılaşma yanlısı, milliyetçi Rus yazar ve edebiyat eleştirmeni. (ç.n.)

dönüşmüşse, feodal toprak sahiplerinin Slavofilizmi de Danilevski, Grigoriev ve Dostoyevski'nin panslavizm[273] ve popülizmine dönüşür. Modern demokratik eğilim, eski aristokratik eğilime şiddetle karşı çıkar.[274] Köylülerin özgürleşmesinden sonra, eski yazarların çoğu Batılılaşmış entelektüellerden uzaklaşarak milliyetçilere katılır; öyle ki, "muhafazakâr edebiyatın hem nicelik hem de nitelik olarak ilerici edebiyattan belirgin biçimde daha zayıf olduğunu" iddia etmek artık pek mümkün değildir.[275]

Slavofiller ve Batılılaşma yanlıları artık amaçlarından çok, savaşma yöntemleri bakımından farklılık göstermektedirler. Entelektüel Rusya'nın tamamı "Slav fikri"ni benimser; tüm entelektüeller vatanseverdir ve "Rus misyonu"nun peygamberleridir. "Rus postunun önünde mistik bir hayranlıkla diz çökerler,"[276] Rus ruhunu inceleyip "etnografik şiir"e coşku duymaya başlarlar. Büyük Petro'nun meşhur sözü "Avrupa'ya on, yirmi yıl daha ihtiyacımız var, sonra ona sırtımızı dönebiliriz", hâlâ çoğu reformcunun görüşüyle uyumludur. Hem "halk" hem de "ulus" anlamına gelen "narod" kelimesi, demokratlar ve milliyetçiler arasındaki farkın bulanıklaşmasını mümkün kılar.[277] Radikallerin Slavofil eğilimleri, her şeyden önce, hâlâ kapitalizmin en erken aşamalarında olan Rusların, bir ulus olarak çok daha homojen, yani Batı halklarından çok daha az sınıf farklılıklarıyla bölünmüş olmaları gerçeğiyle açıklanmalıdır. Rusya'daki tüm entelektüel seçkinler dışarıdan bakıldığında Rousseaucudur; sanata ve sofistike kültüre az çok düşmandır. Batı'nın kültürel gelenekleri, Klasik Antikite, Roma Kilisesi, Orta Çağ Skolastisizmi, Rönesans ve Reform, hatta kısmen modern bireycilik, bilimcilik ve estetizmin, kendi amaçlarına engel teşkil ettiğini hissederler.[278] Gerek Belinski, Çernişevski ve Pisarev'in estetik faydacılığı gerek Tolstoy'un sanata düşmanlığı, ge-

---

273 Rusya'nın, özellikle çarlık döneminde uyguladığı, varsayımsal Slav ırkından olanları kendi hâkimiyeti altında bir devlet hâlinde toplama siyaseti. (ç.n.)

274 Ibid., s. 282.

275 T. G. MASARYK: *The Spirit of Russia* (*Rusya'nın Ruhu*), 1919, I, s. 148.

276 Turgenyev'in Herzen'e yazdığı 8 Kasım 1862 tarihli mektuptan.

277 E. H. CARR: *Dostoevsky*, 1931, s. 268.

278 NİKOLAY BERDYAYEV: *L'Esprit de Dostoievski* (*Dostoyevski Ruhu*), 1946, s. 18.

lenek karşıtı tavırlardır. Batılılaşma yanlıları doğal olarak liberal olana, Slavofiller de otoriter ideale daha meyilli olsalar da, öznelcilik ve nesnelcilik,[279] bireycilik ve kolektivizm, özgürlük ve otorite arasındaki büyük ihtilafta, roller Batılılaşma yanlıları ve Slavofiller arasında eşit bölünmemiştir. Ama Belinski ve Herzen de, bireysel özgürlük sorunuyla Dostoyevski ya da Tolstoy kadar çaresizce boğuşmuştur. Rusların tüm felsefi spekülasyonları bu soruna bağlıdır. Ahlaki görelilik, anarşi ve suç korkusu tüm Rus düşünürlerin zihinlerini meşgul ederek onları korkutur. Ruslar, bireyin toplumdan yabancılaşması, modern insanın yalnızlığı ve yalıtılmışlığı gibi büyük ve can alıcı Avrupa sorununu, özgürlük sorunu olarak görürler. Bu sorun hiçbir yerde Rusya'dakinden daha derin, daha yoğun ve daha rahatsız edici bir şekilde yaşanmamış, hiç kimse bunu çözme girişiminin sorumluluğunu Tolstoy ve Dostoyevski'den daha büyük bir ıstırapla hissetmemiştir. *Yeraltından Notlar*'ın kahramanı, Raskolnikov, Kirilov, Ivan Karamazov... Hepsi bu sorunla boğuşur, hepsi sınırsız özgürlük, bireysel sağduyu ve bencillik uçurumunda yutulma tehlikesiyle savaşır. Dostoyevski'nin bireyciliği reddetmesinin, rasyonalist ve materyalist Avrupa'yı eleştirmesinin, insan dayanışması ve sevgisini yüceltmesinin, kaçınılmaz olarak Flaubert'in nihilizmine yol açacak bir gelişimi engellemekten başka bir amacı yoktur. Batı romanı, topluma yabancılaşmış ve yalnızlığının yükü altında ezilen bireyin betimlenmesiyle sona erer. Rus romanı ise baştan sona, bireyi dünyaya ve yoldaşlarının cemiyetine isyan etmeye kışkırtan iblislerle mücadeleyi betimler. Bu farklılık, Dostoyevski'nin Raskolnikov ve Ivan Karamazov ya da Tolstoy'un Pierre Bezukhov ve Levin gibi karakterlerinin problematik doğasını değil, bu yazarların salt sevgi ve inanç müjdesini değil, tüm Rus edebiyatının mesihçi eğilimini de açıklar.

Rus romanı, Batı Avrupa romanından çok daha taraflıdır. Toplumsal sorunlar sadece daha fazla yer ve merkezî bir konum işgal etmekle kalmaz, aynı zamanda Batı edebiyatından daha uzun süre

---

279 Zihnin dışında ya da ondan bağımsız olanı vurgulama eğilimi. (ç.n.)

ve tartışmasız şekilde üstünlüklerini korur. Aynı dönemin Fransız ve İngiliz yazarlarının eserlerine kıyasla, burada daha en başından itibaren güncel siyasi ve toplumsal sorunlarla yakın bir ilişki söz konusudur. Rusya'da despotizm, entelektüel güçlere, kendilerini topluma hissettirmeleri için edebiyattan başka bir olanak sunmaz. Sansür ise toplumsal eleştiriyi tek olası çıkış yolu olarak edebi kalıplara girmeye zorlar.[280] Tam bir toplumsal eleştiri formu olan roman burada aktivist ve pedagojik bir niteliğe, hatta Batı'da asla sahip olmadığı türden bir peygamberlik niteliğine sahiptir. Batı Avrupa'daki aydınlar mutlak bir edilgenlik ve yalıtılmışlığa kapılmışken, Rus yazarlar hâlâ halklarının öğretmen ve peygamberleri olmaya devam ederler. Ruslar için 19. yüzyıl Aydınlanma çağıdır; devrim öncesi yılların coşku ve iyimserliğini Batılı halklardan bir yüzyıl daha fazla korurlar. Rusya, haince yenilgiye uğratılıp saflığı bozulmuş Avrupa devrimlerinin hayal kırıklığını yaşamadı; 1848'den sonra Fransa ve İngiltere'yi saran yorgunluktan hiçbir iz yoktur onda. Fransa ve İngiltere'de natüralizmin edilgen bir Empresyonizme dönüşmeye başladığı bir zamanda, natüralist romanın Rusya'da taze ve umut dolu kalmasının nedeni, genç ulusun deneyimsizliği ve yenilmez toplumsal idealizmidir. Burjuvaziye mensup kültürlü seçkinlerin Batı'da çoktan tükendiklerini ve alt tabakadan gelen güçlerce tehdit edildiklerini hissettikleri bir dönemde, yorgun ve başarısızlığa mahkûm aristokrasiden, yükselen bir sınıfının eline geçen Rus edebiyatı sadece, Romantizme meyilli soyluların yazılarında kendini hissettirmeye başlamış hayat yorgunluğunu değil, modern Batı edebiyatına hâkim olan teslimiyet ve şüphecilik havasını da giderir. Daha karanlık tonuna rağmen Rus romanı, yenilmez bir iyimserliğin yansıması, Rusya'nın ve insan ırkının geleceğine olan inancın kanıtıdır. Umut dolu bir saldırı ruhundan, kurtuluşa yönelik evanjelik bir özlemden ve bunun kesinliğinden ilham alır. Bu iyimserlik, hayallerin gerçekleşmesinde ve ucuz "mutlu sonlar"da değil, insan acılarının ve fedakârlıklarının bir anlamı olduğu, bunların asla boşuna olmadığı inancında ifade edilir. Büyük Rus romancılarının yapıtları, çoğu zaman çok

280 D. S. MIRSKY: *A Hist. of Russian Lit.* (*Rus Edebiyatı Tarihi*), s. 219.

üzücü olsa da, hemen hemen her zaman uzlaştırıcı bir ruh hâliyle sona erer. Fransız yazarların romanlarından daha ciddidir, ama asla o kadar buruk, asla o kadar umutsuz değildir.

Rus romanının mucizesi, gençliğine rağmen, yalnızca Fransız ve İngiliz romanının doruklarına ulaşmakla kalmayıp liderliği onlardan devralması, çağın en ilerici ve en güçlü edebi formunu temsil etmesinde yatar. Dostoyevski ve Tolstoy'un eserleriyle karşılaştırıldığında, yüzyılın ikinci yarısındaki Batı edebiyatının tamamı yorgun ve cansız görünür. *Anna Karenina* ve *Karamazov Kardeşler*, Avrupa natüralizminin zirvesine işaret eder; Fransız ve İngiliz romanının psikolojik başarılarını, hayattaki büyük birey ötesi ilişkileri hiç kaybetmeksizin aşar. Toplumcu romanın Balzac'la, "Bildungsroman"ın Flaubert'le, pikaresk romanın Dickens'la mükemmelleşmesi gibi, psikolojik roman da tam olgunlaşma evresine Dostoyevski ve Tolstoy ile girer. Bu iki romancı, bir yandan Rousseau, Richardson ve Goethe'nin santimantal romanı, diğer yanda Marivaux, Benjamin Constant ve Stendhal'in analitik romanıyla başlayan gelişimin kapanışını temsil eder. Modern psikoloji, ruhun içsel çekişmesinin tanımıyla başlar; kolayca belli bir iç çatışmaya indirgenemeyecek bir anlaşmazlıktır bu. Antigone, kendi arzuları ve görevi arasında bocalamıştı. Corneille'in kahramanlarının bu mücadeleden başka hiçbir şey bilmedikleri söylenebilir. Shakespeare, kahramanın kararsızlığını dramın ana konusu yapar. Buradaki engellemeler, Sophokles ve Corneille'de olduğu gibi yalnızca ahlaki bir dürtüden değil, sinir bozukluğundan, yani ruhun bilinçsiz ve denetimsiz bir bölgesinden de kaynaklanır. Ama zıt psikolojik eğilimler hâlâ birbirinden ayrışmış görünmektedir ve karakterlerin kendi dürtülerine dair ahlaki yargıları kesinlikle açık ve tutarlıdır. Ahlaki özdeşleştirmelerinde olsa olsa, dürtülerinin şu ya da bu yönü arasında gidip gelirler. Kişiliğin parçalanmasında ise duygusal çatışma o denli ileri gider ki, birey artık motivasyonu konusunda net olamaz ve kendisi için bir sorun hâline gelir. İşte kişilikteki bu parçalanma, ancak geçen yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir. Modern kapitalizm, Romantizm ve bireyin topluma yabancılaşmasının beraberinde getirdikleri, ön-

celikle manevi muhalefet bilincini, dolayısıyla modern problematik karakteri yaratır. Shakespeare ve Elizabeth dönemindeki psikolojik çelişkiler çoğunlukla saçmalıktan ibarettir; Klasisizm sentezinden *önceki* bir gelişim aşamasını temsil ederler. Başka bir deyişle, oyun yazarları nasıl tekdüze ve tutarlı hareket eden karakterler oluşturulacağını henüz deneyimleyerek öğrenmemişlerdir; ayrıca resmin bütününün birliğine özel bir önem atfetmemektedirler. Romantik edebiyatın tutarsız karakterleri ise klasik psikolojinin rasyonalizmine karşı bilinçli ve programlı bir tepkinin yansımasıdır. Acayip ve fantastik figürler tercih edilir, çünkü kaotik duygular, tutarlı ve yöntemli akıldan daha hakiki ve özgün kabul edilir. Kendiyle uyumsuz olan ve artık herhangi bir rasyonel birliğe indirgenemeyen zihnin, biraz inceliksiz de olsa en bariz ifadesi, Dostoyevski'nin karakter oluşturmada daimî bir gereklilik olarak Romantiklerden devralıp sonuna kadar benimsediği "ikililik" fikridir. Ne var ki karakter birliğinin mutlak çöküşünün, yani sadece insan ruhunun bileşenlerinin tutarsızlığından değil, bunların sürekli yer değiştirmesi ve dönüşümünden, yeniden değerlendirilip yorumlanmasından da kaynaklanan çözülmenin nedeni, Romantizme karşı mücadelenin yanı sıra, Romantizm karşıtı tutumlar ile Romantik tutumlar arasındaki sürekli bocalamadır. Bu aşamayı başlatan Stendhal'da ruhun farklı bileşenlerinin doğası gözlerimizin önünde değişime uğrar. Ruhsal bir durumun herhangi bir tanımının geçici yapısı ve ruhsal tutumların tanımlanamaz niteliği, artık herhangi bir uygulanabilir psikolojinin ölçütü hâline gelir. Şimdi yalnızca insan ruhunun yanardöner ve sürekli değişen bir resmi sanatsal açıdan ilginç bulunur. Bu gelişmedeki son aşamaya, Dostoyevski'nin karakterlerinin öngörülemezliği ve irrasyonelliğiyle ulaşılır. "Göründüğün gibi değilsin" hâli, artık psikolojik norm olur. İnsandaki garip ve tekinsiz, şeytani ve esrarengiz unsur bundan sonra onun psikolojik öneminin ön kabulü olarak görülür. Dostoyevski'nin karakterleriyle karşılaştırıldığında, eski edebiyatın figürleri her zaman az çok pastoral ve tarafsız durur. Elbette bugün, Dostoyevski'nin psikolojisinin bile hâlâ geleneksel özelliklerle dolu olduğunu, Romantik ürkütücülüğün ve Byroniz-

min kalıntılarını bol bol kullandığını fark edebiliyoruz. Dostoyevski'nin bir başlangıç değil, bir son olduğunu ve tüm özgünlük ve üretkenliğine rağmen, Batı Avrupa psikolojik romanının başarılarını devralarak bunları tutarlı biçimde geliştirmeye oldukça istekli olduğunu anlıyoruz.

Dostoyevski, modern psikolojinin en önemli ilkesini keşfeder: Duygulardaki ikilemi ve kendini abartılı ve fazla coşkulu biçimlerde ifade eden tüm ruhsal tavırların bölünmüş doğasını. Sadece aşk ve nefret değil, gurur ve tevazu, kibir ve kendini aşağılama, zulüm ve mazoşizm, yüceliğe duyulan özlem ve "kirli olana yönelik hasret" de karakterlerinde iç içe geçmiştir. Yalnızca Raskolnikov ve Svidrigaylov gibi figürler değil, Mişkin ve Rogozhin, Ivan Karamazov ve Smerdyakov da aynı ilkenin çeşitlemeleri olarak bir bütün oluştururlar. Her dürtü, her duygu, her düşünce bu insanların bilincinden çıkar çıkmaz karşıtını üretir. Dostoyevski'nin kahramanları her zaman, aralarından birini seçmeleri gereken, ama sonunda bir türlü seçemedikleri alternatiflerle karşı karşıya kalırlar. Dolayısıyla düşünürken, analiz ederken ve öz eleştiride bulunurken sürekli çılgına dönüp kendilerine kızarlar. İblislerin ele geçirdiği domuz meseli,[281] sadece *Ecinniler*'in karakterlerine özgü değil, Dostoyevski'nin romanlarında betimlediği insan topluluğunun tamamıyla da az çok ilgilidir. Dostoyevski'nin romanları Kıyamet Günü arifesinde geçer; her şey korkunç bir gerilim, ölümcül bir korku ve çılgınca bir kaos evresindedir; her şey bir mucizeyle arınmayı, güvence altına alınmayı ve kurtarılmayı beklemektedir. Bekledikleri, aklın gücü ve keskinliğine, mantığın diyalektiğine değil, bu gücün bir kenara bırakılarak mantığın kurban edilmesine dayanan bir çözümdür. Gerçek sorunları ve doğru şekilde sorulmuş soruların tamamen gerçek dışı ve irrasyonel biçimde çözülmeye çalışıldığı bu felsefenin tüm sorgulanabilirliği, Dostoyevski'nin entelektüel intihar fikrinde ifade edilir.

---

281 İsa'nın mucizelerinden birine gönderme. Matta 8:28-34; Markos 5:1-20. İsa, iblislerin musallat olduğu bir adamı kurtarır. İblisler o sırada bayırda otlayan domuz sürüsünün içine girmek için İsa'ya yalvarırlar. İsa izin verince iblisler domuzların içine girer ve sürü uçurumdan atlayarak denizde boğulur. (ç.n.)

Dostoyevski, psikolojisinin derinliğini ve inceliğini, modern entelektüelin problematik doğasını yoğun bir şekilde deneyimlemiş olmasına borçludur. Oysa ahlak felsefesinin naifliği, rasyonalizm karşıtı kaçamaklarından, mantığa ihanetinden, Romantizmin ve soyut idealizmin cazibesine karşı koyamamasından kaynaklanır. Onun mistik milliyetçiliği, dinî ortodoksluğu ve sezgisel etiği entelektüel bir birlik oluşturur ve belli ki aynı deneyimden, aynı ruhani şoktan doğar. Dostoyevski gençliğinde radikallerdendi ve Petraşevski'nin etrafında toplanmış sosyalist görüşlü grubun bir üyesiydi. Burada oynadığı rol nedeniyle ölüme mahkûm edildi ve idamı için yapılan tüm hazırlıklardan sonra affedilip Sibirya'ya gönderildi. Görünüşe bakılırsa bu deneyim ve hapis yılları, Dostoyevski'nin isyankârlığını hayli törpülemiştir. On yıllık bir aradan sonra St. Petersburg'a döndüğünde, daha sonraki siyasi ve dinî mistisizminden hâlâ çok uzak olduğu hâlde, artık ne sosyalist ne de radikaldir. Sadece ilerleyen dönemdeki korkunç yoksunluklar, kötüleşen hastalığı ve Avrupa'daki avarelikleri, direncini tamamen kırmayı başarır. *Suç ve Ceza* ile *Budala*'nın yazarı dinde bir sığınak ve huzur ararken, *Ecinniler* ve *Karamazov Kardeşler*'in yaratıcısı, dinî ve laik otoritelerin coşkulu bir savunucusu ve pozitif bir dogmanın vaizi olur. Dostoyevski ancak daha sonraki yıllarda, şimdi tanındığı şekliyle ahlakçı, mistik ve gerici olur.[282] Ama bu niteliklerle bile onu politik olarak sınıflandırmak kolay değildir. Sosyalizm eleştirisi büsbütün saçmalıktır; ne var ki tasvir ettiği dünyanın sosyalizme, insanlığın yoksulluk ve aşağılanmadan kurtulmasına ihtiyacı vardır. Onun durumunda da "realizmin zaferi"nden, ileri görüşlü ve gerçekçi fikirli sanatçının, afallamış ve Romantik siyasetçi karşısındaki zaferinden söz edilmelidir. Ama Dostoyevski'de durum Balzac'takinden çok daha karmaşıktır. Dostoyevski'nin sanatında, "hakarete uğramışlar ve yaralılar"la Balzac'ta hiç olmayan derin bir yakınlık ve dayanışma söz konusudur. Her ne kadar onun romanlarındaki yoksullarda edebi gelenekler ve stereotipleşmiş Romantik bir kalıba dayalı çok şey olsa da, yoksulluktaki soyluluğun doğasından bir şeyler var-

282 E. H. CARR, op. cit., s. 281 ff.

dır. Dostoyevski yoksulluk üzerine yazmış birkaç gerçek yazardan biridir, çünkü George Sand ya da Eugène Sue gibi sırf yoksullara duyduğu yakınlığın ya da Dickens gibi hayal meyal hatıraların sonucunda değil, hayatının çoğunu gerçekten yoksulluk içinde geçirmiş ve zaman zaman tam anlamıyla açlıktan ölmenin kıyısına gelmiş biri olarak yazar. Dinî ve ahlaki sorunlarından bahsederken bile, George Sand ve Dickens'ın kendi çağlarının ekonomik sıkıntıları ve toplumsal adaletsizliklerinden söz edişlerine kıyasla daha heyecan verici ve devrimci bir izlenim bırakmasının nedeni budur. Öte yandan Dostoyevski devrimci kitlelerin sözcüsü değildir. "Halk"ı idealleştirmesine ve Slavofil inançlarına rağmen, sanayi proletaryası ve köylü sınıfıyla yakın bir ilişkisi yoktur.[283] Kendini gerçekten yakın hissettiği tek kesim, entelektüel proletaryadır. Hep bir sözleşme baskısı altında çalışan, hayatında hiçbir zaman ilk peşin ödemeden fazlasına eser satmamış ve çoğu zaman bölümün başı baskıya girdiğinde bile sonu hakkında hiç fikri olmayan bir "edebiyatçı proleter" ve bir "posta arabası atı" olarak adlandırır kendini. İşin onu boğup tükettiğinden şikâyet eder; zihni bulanıp darmadağın olana dek çalışmıştır. Keşke Turgenyev ve Tolstoy'un yazdığı gibi tek bir romanı rahat rahat yazabilseydi! Ama gururla ve meydan okurcasına "edebiyatçı" olduğunu söyler. Kendini, ne düşündüğünü açıkça dillendirme fırsatını hiç bulamamış yeni bir edebiyatçı kuşağının ve toplumsal sınıfın temsilcisi olarak görür. Dostoyevski, entelijansiyanın siyasi emellerine karşı olmasına rağmen, Rus roman tarihinde bu sınıfın ilk güçlü temsilcisidir. Gogol, Gonçarov ve Turgenyev, çok ilerici fikirleri savunsalar ve sınıfsal çıkarlarının aksine Rusya'nın bir burjuva toplumuna dönüşmesinin öncüleri arasında yer alsalar da, bir dereceye kadar hâlâ üst tabakanın bakış açısını yansıtırlar. Dostoyevski, Tolstoy'u haklı olarak bu "toprak sahipleri edebiyatı"nın temsilcilerinden biri olarak görür ve ona "aristokrasinin tarihçisi" der, zira Tolstoy, başta *Savaş ve Barış*'ta olmak üzere, büyük romanlarında Aksakov aile tarihçesine benzer bir formu korumuştur.[284]

283 Ibid., s. 267-268.
284 DOSTOYEVSKİ: *An Author's Diary* (*Bir Yazarın Günlüğü*), Şubat 1877.

Dostoyevski'nin kahramanları, özellikle Raskolnikov, Ivan Karamazov, Şatov, Kirilov ve Stepan Verhovenski, burjuva entelektüelleridir. Dostoyevski, her ne kadar kendini onlarla açıkça özdeşleştirmese de, toplum analizini onların bakış açısına dayandırır. Ama bir yazarın dünya görüşünü belirleyen şey, kimin tarafını desteklediği değil, dünyaya kimin gözünden baktığıdır. Dostoyevski, çağının toplumsal sorunlarını, öncelikle de toplumun parçalanmasını ve sınıflar arasındaki derinleşen uçurumu, entelijansiyanın bakış açısından ele alır ve çözümü, eğitimlilerin yabancılaştıkları basit ve inançlı halkla yeniden bir araya gelmelerinde görür. Tolstoy, aynı sorunları soylular açısından da gözden geçirir ve toplumun düzelmesine ilişkin umutlarını toprak sahipleri ile köylüler arasındaki karşılıklı anlayışa dayandırır. Tolstoy'un düşünüş şekli hâlâ ataerkil-feodal kavramlarla bağlantılıdır ve fikirlerinin gerçekleşmesine en yakın olan karakterler, Levin ve Pierre Bezukhov bile, en iyi ihtimalle aslında demokrat değil, olsa olsa halka yardım etmeyi seven hayırseverlerdir. Dostoyevski'nin dünyasına ise mükemmel bir entelektüel demokrasi hâkimdir. İster zengin ister fakir, ister aristokrat ister pleb olsun, Dostoyevski'nin tüm karakterleri aynı ahlaki sorunlarla boğuşur. Zengin Prens Mişkin ve fakir öğrenci Raskolnikov, modern burjuva toplumunda yeri olmayan evsiz barksız serseriler, déclassé ve haklarından mahrum bırakılmış insanlardır. Dostoyevski'nin bütün kahramanları bir dereceye kadar bu toplumun dışındadır ve sadece manevi ilişkilerin hâkim olduğu sınıfsız bir dünya oluştururlar. Eylemlerini kendilerini tamamen vererek gerçekleştirir, modern dünyanın rutininin ortasında bütünüyle entelektüel, tinsel ve Ütopik bir gerçekliği temsil ederler. Dostoyevski, *Bir Yazarın Günlüğü*'nde "Sınıfsal çıkarlarımız yok, çünkü doğrusunu isterseniz bizde sınıf yok. Rus ruhu sınıf farklılıklarından, sınıfsal çıkarlardan ve sınıf yasasından daha büyüktür" diye yazar. Bu iddia ile kendini bilinçli şekilde aristokrat meslektaşlarından sınıfsal temelde ayırması arasındaki çelişki, onun düşünme tarzının son derece karakteristik bir özelliğidir. Kendisi ile "toprak sahipleri" edebiyatının temsilcileri arasına böylesine keskin bir sınır

çizgisi çeken ve yazar olarak *raison d'être*'ini pleb entelektüelliğine dayandıran Dostoyevski, sınıfların varlığını reddeder ve asosyal manevi ilişkilerin önceliğine inanır.

Dostoyevski ile Dickens'ın toplumsal konumu arasındaki benzerliğe defalarca dikkat çekilmiştir. Her ikisinin de toplumda pek sağlam bir yer edinmemiş babaların oğulları olduğu ve her ikisinin de gençliklerinden itibaren toplumsal güvensizlik ve köksüzlük nedir bildikleri fark edilmiştir.[285] Dostoyevski'nin babası doktor, annesi ise bir tüccarın kızıydı. Babasının ufak bir mülkü vardı ve oğullarını sadece soyluların çocuklarının gittiği bir okulda okuttu. Anne erken ölünce alkole teslim olan baba, çok kötü muamele ettiği kendi köylüleri tarafından öldürüldü. Dostoyevski, görece saygın bir toplumsal tabakadan, bazen tiksindiği bazen de cazip bulduğu entelektüel proletarya seviyesine düşmüştü. Dostoyevski'nin ve Dickens'ın çelişkili ve çoğu zaman açıklığa kavuşturulmamış toplumsal bakış açıları ile babalarının muallaktaki toplumsal konumları ve toplumsal bakımdan düşmüş olma duygusuyla kendi erken tanışmaları arasında gerçekten de bir bağlantının olması son derece mümkündür.

Dostoyevski'nin toplumcu roman tarihindeki konumunu, bilhassa küçük burjuva ve proleter nüfusu, küçük esnaf ve memurları, öğrencileri ve fahişeleri, aylakları, düşkünleri ve dışlanmışlarıyla modern metropolün ilk natüralist temsilcisi olması belirler. Balzac'ın Paris'i hâlâ Romantik bir yaban, fantastik maceralar ve mucizevi karşılaşmaların sahnesi, chiaroscuro'yla resmedilmiş teatral bir ortam, göz kamaştırıcı zenginlikler ile pitoresk bir yoksulluğun yan yana yaşandığı bir periler ülkesiydi. Öte yandan Dostoyevski, büyük şehri koyu renklerle, tamamen karanlık ve renksiz bir sefaletin mekânı olarak resmeder. Büyük şehir hayatının en mutsuz kurbanlarının günlerini doldurdukları donuk resmî binalarını, kasvetli meyhanelerini, döşeli odalarını, kendi deyişiyle "mezarlıkları" gösterir. Bütün bunların apaçık bir toplumsal önemi ve poli-

---

285 EDMUND WILSON: *The Wound and the Bow* (*Yara ve Yay*), 1941, s. 50.—REX WARNER: *The Cult of Power* (*İktidar Kültü*), 1946, s. 41.

tik bir anlamı vardır. Ama Dostoyevski, karakterlerinden sınıfsal unsurları çıkarmaya çalışır. Karakterleri arasındaki ekonomik ve toplumsal engelleri yıkarak sanki ortak insan kaderi diye bir şey gerçekten varmış gibi hepsini birbiriyle kaynaştırır. Onun tinselciliği ve milliyetçiliği aynı işlevi görür: Doğum, sınıf ve eğitimin getirdiği sınırlamaların ötesinde daha yüce yasalara göre düzenlenmiş bir yaşam süren ahlaki bir varlık efsanesi yaratır. Gonçarov, Turgenyev ve Tolstoy'da karakterlerin sınıfsal özellikleri silinmez; aristokrasiden, orta sınıf ya da alt tabakadan oldukları gerçeği bir an olsun gözden kaçmaz ya da unutulmaz. Öte yandan Dostoyevski, bu farklılıkları çoğu zaman ihmal eder ve bazen onları kasıtlı olarak es geçer gibi görünür. Yine de figürlerinin sınıfsal karakterinin kendini hissettirmesi ve özellikle de entelektüel karakterlerini tam olarak tanımlanmış bir toplumsal grup olarak hissetmemiz, Dostoyevski'yi kendisine rağmen materyalist kılan realist zaferin bir parçasıdır.

Ne var ki bu "materyalizm", Dostoyevski'nin entelektüelliğinin görünmez ve çoğu zaman bilinçsiz ön kabullerinden yalnızca biridir. Deneyimi nihai bileşenlerine indirgeme, duyguları son dürtülerine değin soruşturma, daha da derin düşünme, düşüncenin tüm sonuçlarını deneyip onun en derin bilinçaltı kaynaklarına inme amacını güden şeytani bir zorlantı, gerçek bir tutkudur bu entelektüellik. Dostoyevski'nin kahramanları, şövalye romanlarındaki kahramanların devler ve canavarlarla boğuşmaları gibi, fikirleri ve hayalleriyle çaresizce güreşen tutkulu, korkusuz ve çılgın düşünürlerdir. Fikirler uğruna acı çeker, öldürür ve ölürler. Onlar için yaşam felsefi bir görevdir. Düşünce, hayatlarındaki tek sürekli uğraş, yaşamın yegâne içeriğidir. Gerçek canavarlarla, yani henüz şekillendirilememiş, daha doğmamış, tanımlanamayan fikirlerle; çözülemeyen, hatta formülleştirilemeyen problemlerle mücadele ederler. Dostoyevski, entelektüel bir deneyime duyusal bir deneyim olarak nasıl somut ve açık bir biçim verileceğini bilen ilk modern romancı olmakla kalmaz, zihnin kendisinden önce başka kimsenin girmediği bölgelerine doğru da ilerler. Yeni bir boyut, yeni bir derinlik, yeni bir düşünce yoğunluğu keşfe-

der. Bu keşif, bir yenilik olarak etkisini her şeyden önce, Romantizm sayesinde duygu, düşünce ve tutkuları su geçirmez bölmelerde tutup yalnızca duygu ve tutkuları sanatsal açıdan ele alınmaya uygun konular olarak görmeye alışmış olmamıza borçludur kuşkusuz.[286] Dostoyevski'nin entelektüel yaradılışındaki asıl yenilik, onun düşünce dünyasında Romantik olmasıdır. Nasıl ki şiddetli duygu seli Romantiklerde bir güç kaynağı ise, düşüncenin devinimi de Dostoyevski'de bir itici güç, patolojik olmasa da duygusal bir güdüdür. Dostoyevski'nin sanatında çığır açan yenilik, entelektüalizm ve Romantizmin sentezidir. Dostoyevski, geçen yüzyılın ikinci yarısının en ilerici edebi formunu yaratır. Romantizmle kopmaz bağları ve coşkun entelektüalizm arzusuyla bu çağın ihtiyaçlarını en iyi karşılayan formdur bu.

Ne var ki Dostoyevski sadece yükseklerde değil, Romantizmin düzlüklerinde de at koşturdu. Eserleri, yalnızca Romantik itiraf edebiyatının değil, Romantik gerilimin de devamını temsil ediyordu.[287] Bu açıdan da Dickens'ın gerçek bir çağdaşıydı; tefrika romanın diğer tedarikçileri gibi, yöntem seçiminde ayrım gözetmediğini gösteren bir yazardı. Tolstoy ve Turgenyev gibi çalışabilseydi, bazı zevksizlik ve hatalardan gerçekten kaçınırdı belki. Yine de üslubunun melodramatik niteliği, psikolojik roman anlayışıyla ayrılmaz biçimde bağlantılıydı. Kullandığı etkili yöntemler, yalnızca heyecan verici bir anlatım aracı olmakla kalmayıp romanlarındaki dramatik durumların alameti farikası olan hararetli ruhsal atmosferin yaratılmasına katkıda bulunmayı da amaçlıyordu. İstersek *Karamazov Kardeşler*'i ucuz sansasyonel roman [shilling shocker], *Suç ve Ceza*'yı polisiye roman, *Ecinniler*'i ucuz roman ve *Budala*'yı gerilim romanı olarak düşünebiliriz. Cinayet ve suç, gizem ve sürprizler, melodram ve vahşet, marazi ve ürkütücü ruh halleri bu eserlerde başrol oynar: Ama bütün bunların entelektüel içerikteki soyutluğu okur adına telafi etmeye yaradığını varsaymak yan-

---

286 DİMİTRİ MEREJKOVSKİ: *Tolstoy as Man and Artist* (*İnsan ve Sanatçı Olarak Tolstoy*), 1902, s. 251.

287 VLADIMIR POZNER: "Dostoievski et le roman d'aventure ("Dostoyevski ve Macera Romanı")," *Europe*, XXVII, 1931.

lış olur. Yazar, daha çok, hikâyenin dayandığı ruhsal süreçlerin en primitif dürtüler kadar temel bir şey olduğu hissini uyandırmak istemektedir. Dostoyevski'de bir Romantik macera romanındaki tüm kahraman geçidini yeniden buluruz: Yakışıklı, güçlü, gizemli ve yalnız Byronvari kahraman (Stavrogin); yabani, dizginsiz, tehlikeli, ama iyi huylu içgüdü adamı (Rogozhin ve Dimitri Karamazov), aydın sınıfından melek gibi figürler (Mişkin ve Alyoşa); kalbi temiz fahişe (Sonya ve Nastasya Filippovna), yaşlı zampara (Fedor Karamazov), kaçak mahkûm (Fedka), sefahat düşkünü ayyaş (Lebyadkin), vb. Dostoyevski'de gerilim ve macera romanının tüm gerekliliklerine rastlarız: Baştan çıkarılıp terk edilen kız, gizli evlilik, isimsiz mektuplar, gizemli cinayet, delilik, bayılma nöbetleri, suratta patlayan duygusal tokatlar ve özellikle de tekrar tekrar karşımıza çıkan tartışmalı toplumsal skandal sahneleri.[288] Bu sahneler, Dostoyevski'nin gerilim romanı yöntemlerinden yola çıkarak neler geliştirebileceğini en iyi şekilde örnekler. Bunlar düşünüldüğü gibi, yalnızca etkili sonların ve parlak "coups de théâtre"-ların üretimine hizmet etmekle kalmazlar; en başından beri adeta birer tehdit unsuru olarak mevcutturlar. Büyük tutku ve temel manevi ilişkilerin her zaman geleneksel ve toplumsal bakımdan izin verilenin sınırlarına yaklaştığı duygusunu uyandırırlar. Dostoyevski kahramanlarının ahlaki yaşamlarını sürdürdükleri Ütopik tinsel varlıklar adasının dar bir kafes olduğu ortaya çıkar. Ne zaman varlıklarının içkinliği bozulsa, toplumsal bir skandal patlak verir. Bu skandal sahnelerinin karakteristik bir özelliği, toplumsal açıdan en uyumsuz unsurların dâhil olduğu, akla gelebilecek en karma toplumun huzurunda gerçekleşmeleridir. Hem *Budala*'da Nastasya Filippovna'nın evindeki büyük skandal sahnesinde hem de *Ecinniler*'de Varvara Petrovna'nın evinde geçenlerde, sanki yazar toplumsal farklılaşmanın evrensel bir çöküşe engel olamayacağını kanıtlamaya çalışıyormuş gibi, dramın tüm katılımcılarını bir araya toplanmıştır. Bu sahnelerin her biri, çok sayıda insanın küçücük bir odada sıkışıp kaldığı kabuslara benzer. Bunların kendine has kabuslardan fırlamışa benzer karakteri, sınıf ve rütbe fark-

288 Ibid., s. 135-136.

lılıkları, tabuları ve vetolarıyla bir toplumun Dostoyevski için ne kadar esrarengiz bir güce sahip olduğunu gösterir.

Çoğu eleştirmen Dostoyevski'nin büyük romanlarının dramatik yapısını vurgular. Ama genellikle bu biçimsel özelliği yalnızca teatral etki elde etmede bir araç olarak yorumlar ve bunu Tolstoy romanlarının inişli çıkışlı, epik akışıyla karşılaştırırlar. Ne var ki Dostoyevski dramatik bir tekniği sadece olay örgüsünü ören ipliklerin birleştiği ve tehditkâr bir çatışmanın patlak verdiği doruk noktaları yaratmak için kullanmaz. Daha çok, tüm olay örgüsünü dramatik bir yaşamla doldurup hayata yönelik destansı bakış açısından tamamen farklı bir dünya görüşünü yansıtmak amacıyla kullanır. Dostoyevski'ye göre varoluşun anlamı zamansallığında, amaçlarının yükseliş ve düşüşünde, hatıralarda ve yanılsamalarda, birbiri üstüne yığılarak bizi gömen yıllarda, günlerde ve saatlerde değil, insan ruhlarının çırılçıplak soyulup basit ve açık formüllere indirdikleri o yüce anlarda saklıdır. İnsan ruhları bu anlarda gerçek benliklerine sahip olduklarını hisseder ve kendileri ve kaderleriyle uzlaştıklarını ilan ederler. Böyle anların varlığı, Dostoyevski'nin trajik iyimserliğinin, Yunan tragedyalarında katarsis denen kaderle uzlaşmanın temelidir. Bu aynı zamanda Dostoyevski'nin felsefesinin de temelidir ve Flaubert'in karamsarlığına ve nihilizmine karşıtlığını gösterir. Dostoyevski, en büyük mutluluk duygusunu ve en mükemmel uyumu hep zamansızlık deneyimi olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla özellikle Mişkin'in epileptik nöbetlerinden önceki hâli ve Kirilov'un "beş saniyesi"nin esrimesi daha uzun sürse dayanılmaz olurdu. Bu tür anlarda doruğa ulaşan varoluş türünü betimlemek için, tamamen zaman duygusuna dayalı Flaubert'in roman anlayışında öyle kökten bir değişim gerekiyordu ki, ortaya çıkan sonucun olağan roman fikriyle neredeyse hiçbir ortak yanı yoktu. Dostoyevski'de formun toplumsal ve psikolojik romanın doğrudan devamını temsil ettiği doğrudur, ama aynı zamanda yeni bir gelişmenin başlangıcını da ifade eder. Dostoyevski romanında genellikle dramatik yapı olarak tanımlanan şey, eski pikaresk formun yerini almış Romantik romandaki birlikten oldukça farklı bir biçimsel ilkeye bağlıdır. Dramatik

sahneleri dağınık olduğu ve birkaç bağımsız odak noktası oluşturduğu için, daha çok pikaresk romana dönüşü temsil eder. Bir dizi önemli, dışa vurumcu, ama mozaik şeklinde birleştirilmiş epizotlar lehine sürekliliğin bu şekilde ortadan kaldırılmasıyla, modern dışa vurumcu romanın biçimsel ilkelerini öngörür. Açıklama, psikolojik analiz ve felsefi tartışma karşısında anlatı geri plana çekilir. Roman gelişerek diyalog sahneleri ve iç monologlardan oluşan bir derlemeye dönüşür, yazar da yorum ve konu dışına çıkmalarla buna eşlik eder.

Bu yöntem genellikle, epik bir tür olan romandan olduğu kadar natüralist üsluptan da uzaktır. Dostoyevski, psikolojik gözlemin keskinliği söz konusu olduğunda, natüralist romanın en gelişmiş biçimini temsil eder. Ama natüralizmden normalin, ortalamanın ve gündelik olanın temsili anlaşılıyorsa, o hâlde rüyalara özgü abartılara ve abartılı karakterlere düşkünlüğünde natüralizme karşı bir tepki görülecektir. Dostoyevski, edebiyat tarihindeki konumunu kusursuz bir kesinlikle tanımlar: "Bana psikolog diyorlar" der, "ama bu doğru değil, sadece daha yüksek seviyede bir realistim. Başka bir deyişle, insan ruhunun derinliklerini anlatıyorum." Ona göre bu derinlikler insandaki irrasyonel, şeytani, rüyalara benzer ve hayaletsi unsurlardır. Yüzeysel olmayan bir hakikatin natüralizmini gerektirirler; gerçek hayattan unsurların fantastik bir şekilde iç içe geçtiği, yer değiştirdiği ve birbirinden üstün olduğu olgulara işaret ederler. "Sanatta realizmi, fantastik olana yaklaşan realizmi her şeyden çok seviyorum" der Dostoyevski. "Benim için gerçeklikten daha fantastik ve beklenmedik ne olabilir? Hatta gerçeklikten daha olasılıksız ne olabilir?" Dışa vurumculuğun ve Sürrealizmin bundan daha kesin bir tanımı olamazdı. Dickens'ta gerçeklik ve hayal, deneyim ve tasavvur arasındaki sahipsiz bölgeyle hâlâ yalnızca ara sıra ve genellikle bilinçsiz bir temas olan şey Dostoyevski'de gelişir ve ruh, kalıcı biçimde "yaşamın gizemleri"ne açılır. 19. yüzyıl natüralizminde ifadesini bulan bilimcilikten kopuş burada hazırlanmaktadır. Bilimsel görüşe tepkiden, natüralizme karşı çıkıştan, hayattaki sorunların rasyonel egemenliğine duyulan güvensizlikten yeni bir tinselcilik doğ-

ma sürecindedir. Hayatın kendisi özünde irrasyonel bir şey olarak hissedilmektedir; her yandan gizemli seslerin duyulabileceği varsayılır ve sanat bu seslerin yankısı olur.

Akla gelebilecek en derin antiteze rağmen, bireycilik ve özgürlük sorununa karşı tutumlarına dair Dostoyevski ile Tolstoy arasında temel bir birlik vardır. Her ikisi de bireyin toplumdan kopuşunu, yalnızlığını ve yalıtılmışlığını olabilecek en büyük kötülük olarak görür. İkisi de topluma yabancılaşmış bireyi tehdit eden kaosu ellerindeki tüm araçlarla savuşturmak ister. Özellikle Dostoyevski'de her şey özgürlük sorununa bağlıdır; büyük romanları temelde bu fikrin analiz ve yorumlarından başka bir şey değildir. Aslında özgürlük sorunu yeni değildi; her zaman Romantikleri meşgul etmişti ve 1830'dan itibaren siyasi ve felsefi düşüncede merkezî bir yer tutmuştu. Romantizm için özgürlük, bireyin gelenekler karşısındaki zaferi anlamına geliyordu; ama ancak kendi çağının ahlaki ve estetik ön yargılarını göz ardı edecek entelektüel güç ve cesarete sahipse, kişiliği özgür ve yaratıcı bir olgu olarak görüyordu. Stendhal, sorunu bir deha sorunu olarak formülleştirdi. Ona göre, bilhassa Napolyon örneğinde olduğu üzere, başarısı iradesinin acımasızca dayatılmasına, üstün kişiliğine ve aceleci doğasına bağlı bir dehanın sorunuydu bu. Dehanın keyfîliği ve talep ettiği kurbanlar, ona tinsel kahramanlarını görmek için dünyanın ödemesi gereken bir bedel gibi geliyordu. Dostoyevski'nin Raskolnikov'u, bu gelişimdeki bir sonraki aşamayı temsil eder. O, bireysel dehanın, bir oyun formuymuşçasına soyut ve virtüözlüğe benzer bir biçimidir. Kişilik, artık daha yüce bir fikir, nesnel bir amaç ya da maddi bakımdan değerli bir başarı için değil, sadece özgürce hareket edilebileceğini kanıtlamak için kurbanlarına ihtiyaç duyar. Eylemin kendisi tamamen önemsizleşir; çözülmesi gereken soru bütünüyle biçimsel bir sorudur: Bireysel özgürlüğün kendi içinde bir değeri var mıdır? Dostoyevski'nin yanıtı, ilk bakışta göründüğü kadar açık değildir. Bireycilik kesinlikle anarşi ve kaosa yol açar. Peki o hâlde baskı ve düzen neyle sonuçlanır? Soruna nihai ve en derin çözüm *Büyük Engizisyoncu*'nun öyküsünde getirilir. Dostoyevski'nin ulaştığı çözüm, onun bütün ahlak ve

din felsefesinin toplamı olarak kabul edilebilir. Özgürlüğün ortadan kaldırılması katı kurumlar üreterek dinin yerine Kilise'yi, bireyin yerine devleti, sorgulama ve arayışın yarattığı tedirginliğin yerine dogmanın iç huzurunu koyar. Mesih, içsel özgürlük, ama bundan ötürü de sonsuz bir mücadele anlamına gelir. Kilise, içsel bir zorlamanın yanı sıra, barış ve güvenliği de ima eder. Dostoyevski'nin ne kadar diyalektik düşündüğü, ahlaki ve sosyopolitik görüşlerinin açık bir tanımını yapmanın ne kadar zor olduğu burada görülebilir. Kötü şöhretli gerici ve dogmacı yazar, eserini ucu açık bir soruyla bitirir.

Özgürlük sorununun Tolstoy'un eserinde Dostoyevski'ninki kadar önemli bir rol oynamadığı doğrudur. Ama özgürlük, onda bile, psikolojik olarak en ilginç ve ahlaki açıdan en açıklayıcı karakterlerini anlamada kilit konumdadır. Özellikle Levin, tamamen bu meseleyi cisimleştirmek üzere tasarlanmıştır. Onun şiddetli içsel mücadeleleri, Tolstoy'un yabancılaşma fikri ve kendi kaderine bırakılan bireyin hayaletiyle ne denli ciddi bir şekilde boğuştuğunu gösterir. Dostoyevski haklıydı: *Anna Karenina* hiç de masum bir kitap değildir. Şüpheler, tereddütler ve endişelerle doludur. Burada da Anna Karenina'nın öyküsünü Levin'in öyküsüne bağlayan temel fikir ve motif, bireyin toplumdan kopması sorunu ve evsizlik tehlikesidir. Anna'nın zina yüzünden kurban olduğu kader, bireyciliği, yaşama alışılmadık bakış açısı, garip sorunları ve kuşkuları nedeniyle Levin'i de tehdit eder. Her ikisi de normal ve saygın insanlardan oluşan toplumdan kovulma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Ama Anna toplumun onayından daha en başında vazgeçerken, Levin toplum üzerindeki hâkimiyetini kaybetmemek için her şeyi yapar. Evliliğinin boyunduruğunu taşır, mülkünü komşuları gibi yönetir, çevresinin gelenek ve ön yargılarına boyun eğer. Kısacası, sırf yerinden edilmiş bir sürgün, eksantrik ve düşkün biri olmamak için her şeyi yapmaya hazırdır.[289]

Ama Dostoyevski ve Tolstoy'un bireycilik karşıtlığı, düşünce tarzlarındaki bütün farkı ortaya koyar. Dostoyevski'nin itirazları

---

289 LEV ŞESTOV: *Dostojewski und Nietzsche*, 1924, s. 90-91 ile karşılaştırınız.

daha irrasyonel ve mistik bir yapıya sahiptir; "principium individuationis"i,[290] halk, ulus ve toplumda somut bir tarihsel form olarak görülen dünya ruhundan, ilk durumdan, ilahi fikirden sapma olarak yorumlar. Öte yandan Tolstoy, bireyciliği tamamen rasyonel ve ödemonist[291] gerekçelerle reddeder. Ona göre toplumdan bireysel kopuş, insana ne mutluluk ne de tatmin getirebilir; insan ancak kendini inkârda ve başkalarına bağlılıkta rahatlık ve memnuniyet bulabilir.

Tolstoy ile Dostoyevski arasındaki ilişkide, Voltaire ile Rousseau ve Goethe ile Schiller arasında var olana benzer dikkate değer, paradigmatik ve temelde tipik tinsel ilişki tekrarlanır.[292] Bütün bu örneklerde rasyonalizm ve irrasyonalizm, duyusallık ve entelektüellik ya da Schiller'in dediği gibi, naif ve santimantal olan karşı karşıya gelir. Her üç durumda da bakış açılarındaki çatışma, kahramanlar arasındaki toplumsal uçuruma kadar takip edilebilir. Her birinde bir aristokrat, bir pleb ve asiyle yüz yüze gelir. Tolstoy'un tüm sanat ve düşünüşünün fiziksel, organik ve doğal olanın üzerine kurulu olmasından bilhassa aristokrat mizacı sorumludur. Dostoyevski'nin tinselciliği, spekülatif aklı, dinamik ve diyalektik düşünme tarzının izleri de aynı şekilde burjuva kökenli oluşuna ve pleb köklerinden koparılmışlığına kadar izlenebilir. Aristokrat birey, konumunu salt varlığına, kökenine ve ırkına borçluyken, pleb bunu yeteneğine, kişisel becerilerine ve başarılarına borçludur. Her ne kadar bazı derebeyleri "yazman" olmuşsa da, feodal bey ile yazman arasındaki ilişki yüzyıllar boyunca pek değişmemiştir.

Tolstoy'un sağduyusu ile Dostoyevski'nin teşhirciliği arasındaki, birinin kendini tutması ile ötekinin –*Ecinniler*'de bir karakterin dediği gibi– "herkesin önünde çırılçıplak dans etmesi" arasındaki karşıtlık, Voltaire'i Rousseau'dan ayıran toplumsal uçuruma atfedilebilir. Bir yanda ölçülülük, disiplin ve düzen, diğer yanda formdan yoksunluk, kaos ve anarşi gibi üslup ve beğeni özellik-

---

290 Latince. "Bireyleşme ilkesi." (ç.n.)
291 [Eudaimonia]. Felsefede mutluluğu en yüce amaç sayan sistem. (ç.n.)
292 THOMAS MANN: "Goethe und Tolstoi," *Bemuehungen*, 1925, s. 33.

lerini belli sosyolojik nedenlere bağlamak daha zordur. Bazı durumlarda savurganlık, pleb tavrının olduğu kadar aristokratların da ayırt edici bir özelliğidir. Bildiğimiz üzere, burjuva sanat felsefesi genellikle saraylı sınıfınki kadar katı eğilimler gösterir. Eserlerinin yapısı söz konusu olduğunda, Tolstoy çoğunlukla Dostoyevski kadar abartılı ve keyfîdir; bu bakımdan ikisi de anarşisttir. Sadece Tolstoy, ruhun "derinliklerini" ifşa etmekte daha ölçülü ve duygusal etki elde etmek için kullandığı araçlarda daha seçicidir. Sanatı Dostoyevski'ninkinden çok daha zarif, çok daha oturmuş ve çok daha incelikIidir. Gergin 19. yüzyılın bu tipik temsilcisinin aksine, haklı olarak 18. yüzyılın çocuğu olarak adlandırılmıştır Tolstoy. Romantik, mistik, "Dionysosvari" biçimde esrik Dostoyevski ile kıyaslandığında, Tolstoy hep az çok Klasik ya da Nietzsche terminolojisine göre "Apollonvari", hacimsel ve heykelsi görünür. Goethe, kendi içinde zaten yeterince "sorun"u olduğundan, diğer insanların görüşlerini "olumlu" bir biçimde dile getirdiklerini duymak istediğini söylemişti. Dostoyevski'nin problematik doğasının aksine, Tolstoy'un karakteri de Goethe'nin kastettiği anlamda "olumlu" bir niteliğe sahiptir. Bu kelimelerle olmasa da, Goethe'nin bu sözlerini Tolstoy da söylemiş olabilirdi, çünkü gerçekten de Tolstoy bir keresinde Dostoyevski ile ilgili olarak çok benzer bir şey söylemiştir. Tolstoy, Dostoyevski'yi, ilk bakışta son derece muhteşem bir izlenim bırakan ve bin ruble değerinde gibi görünen bir ata benzetir. Ama birdenbire atın bacaklarında bir sorun olduğu ve topalladığı ortaya çıkar ve insan beş para etmediğine karar vererek hayıflanır. Dostoyevski'nin bacaklarında sahiden de "yanlış bir şeyler" vardı. Sağlam ve sağlıklı Tolstoy ile karşılaştırıldığında –tıpkı dengeli bir akıl insanı olan Voltaire ile kıyaslandığında Rousseau'nun göründüğü gibi– Dostoyevski'de hep patolojik bir şeyler vardı sanki. Ama Tolstoy ve Dostoyevski'de kategoriler, Voltaire ve Rousseau örneğindeki kadar keskin bir şekilde ayrılamaz. Tolstoy bir dizi Rousseaucu özellik sergiler ve bazı açılardan Rousseauculuğa Dostoyevski'den daha yakındır. Sadelik, doğallık ve doğruluk için çabalaması, Rousseau'nun kültürden duyduğu rahatsızlığın değişik bir biçiminden, ataerkil köyün pas-



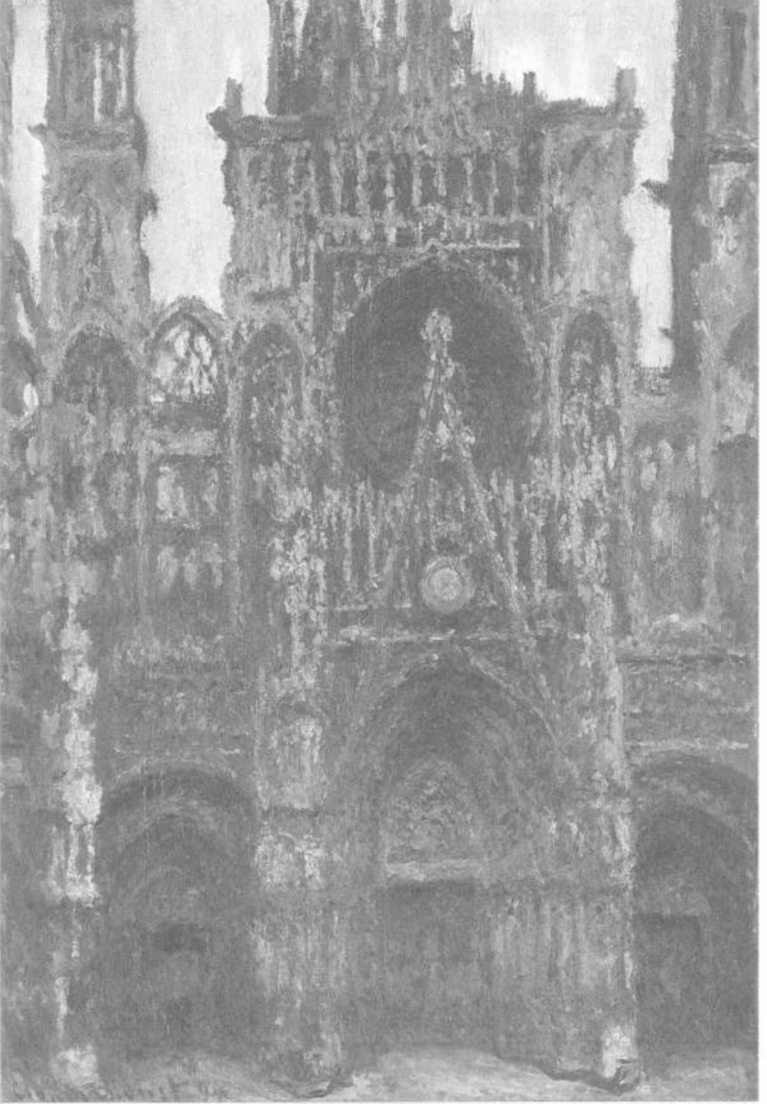
I

ATMOSFER ETKİLERİ

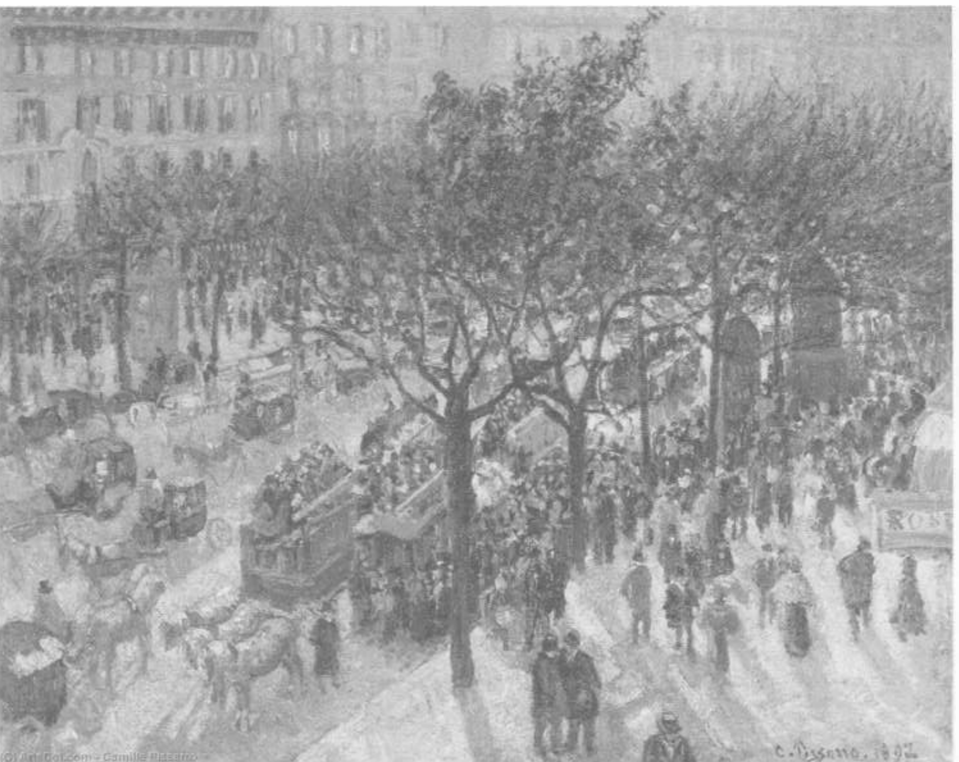
MONET: PARİS'TE SAINT-LAZARE GARI. *1877. New York, Maurice Wertheim Koleksiyonu.*



MANET:
RUE DE BERNE'DE YOL
TAMİR EDENLER. *1878.*
Londra, Önceden Courtauld
Koleksiyonu'ndaydı.

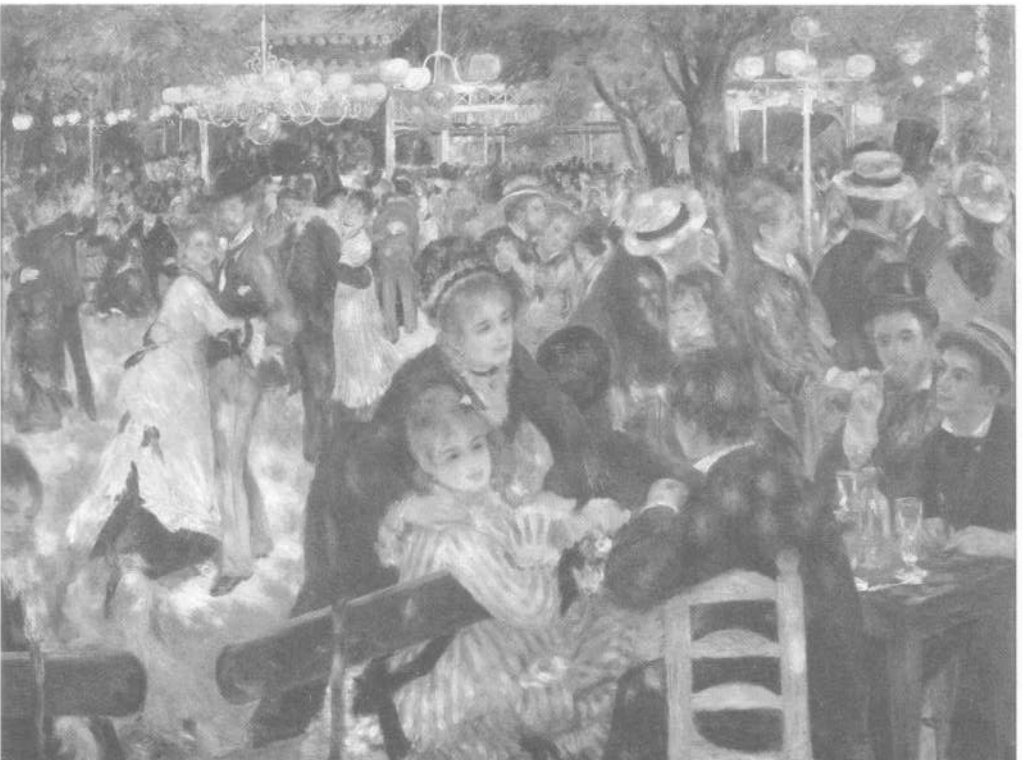


MONET:
ROUEN KATEDRALİ. ÖĞLEDEN ÖNCE. *1894. Paris, Louvre.*

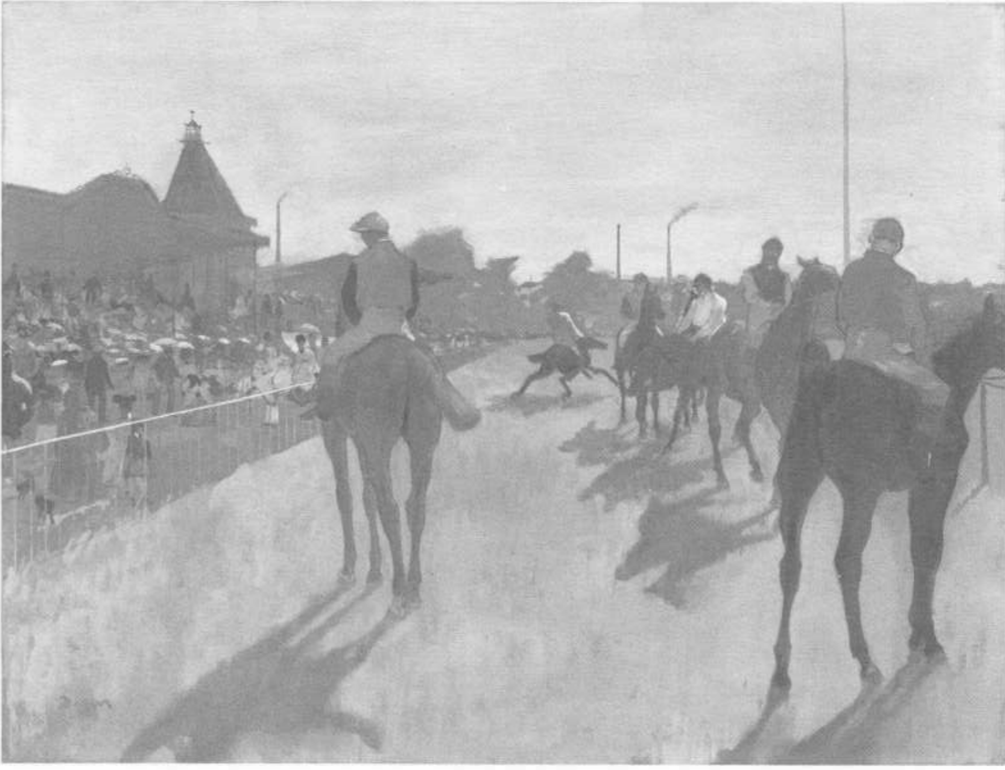


PISSARRO:
İTALYAN BULVARI.
ÖĞLEDEN SONRA. *1897.*

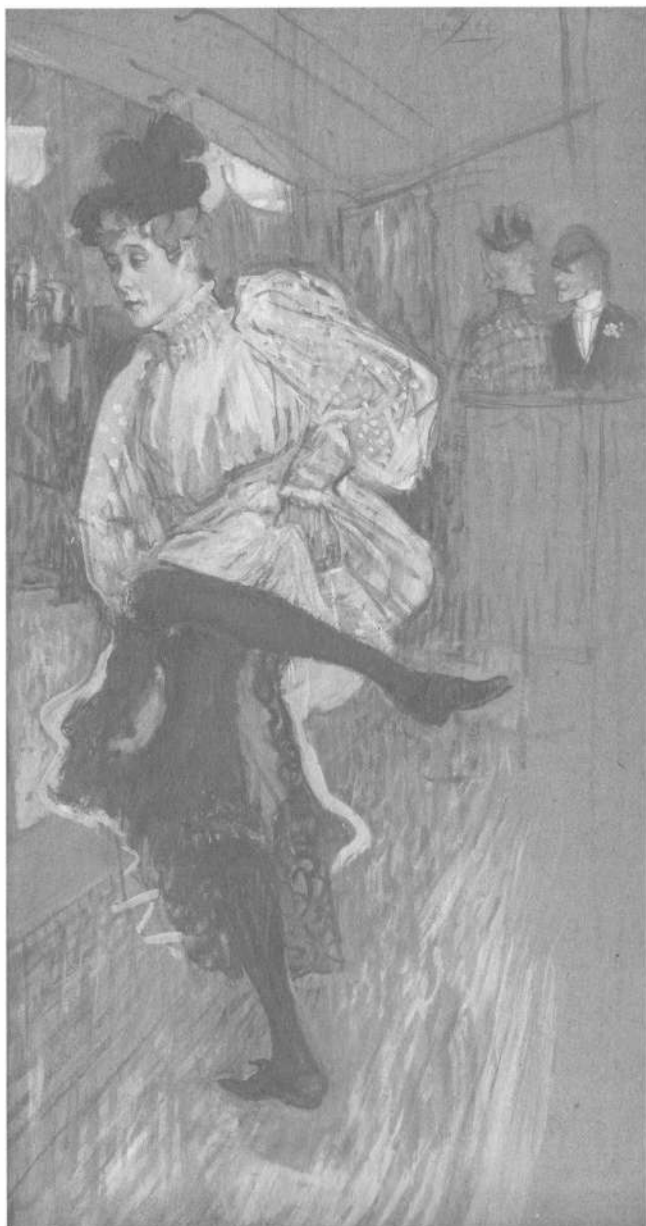
III
GÜN IŞIĞI VE GÖLGE



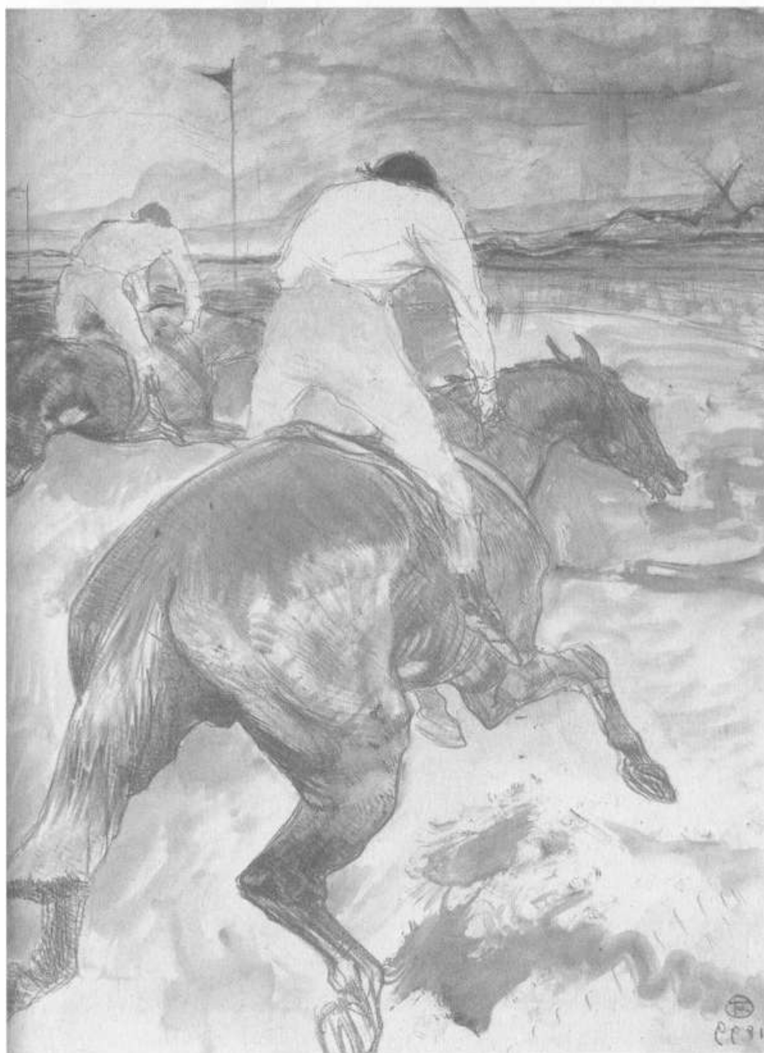
RENOIR: MOULIN DE LA GALETTE'TE DANS *(Ayrıntı). 1876. Paris, Louvre.*



DEGAS:
TRİBÜNLERİN
ÖNÜNDE. *Yaklaşık
1871. Paris, Louvre.*



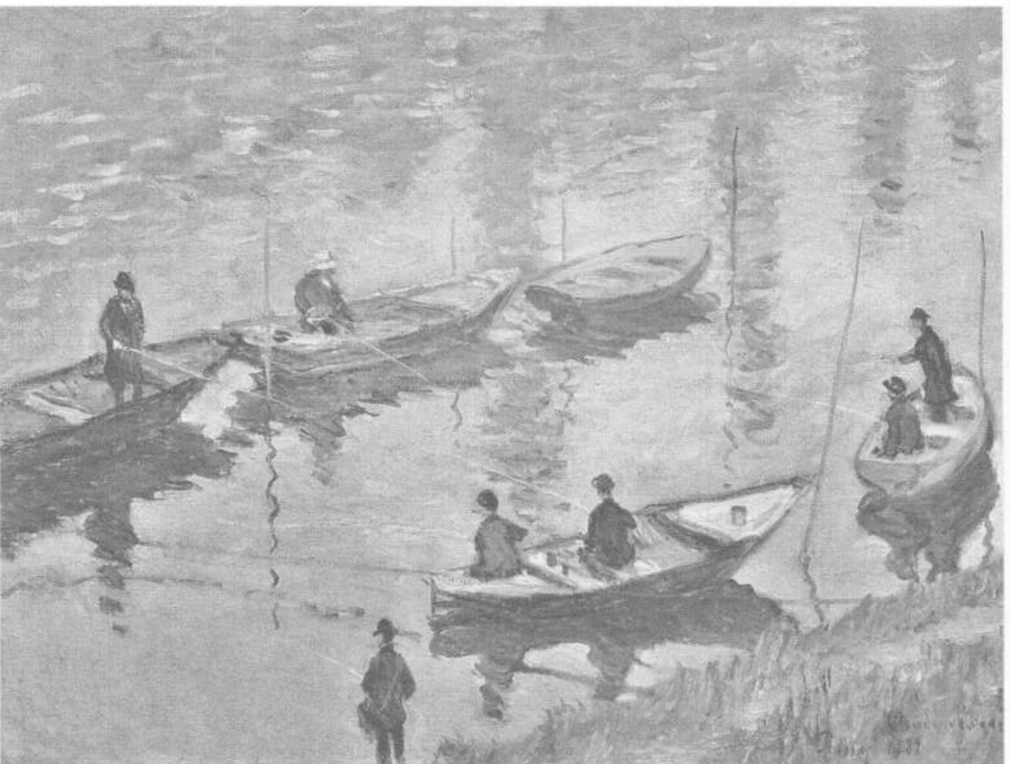
TOULOUSE-LAUTREC: JOKEY. *1899.*



TOULOUSE-LAUTREC:
JANE AVRIL DANS EDERKEN. *1892. Paris, Louvre.*



DEGAS: PLACE DE LA CONCORDE. *Yaklaşık 1873. Berlin, Gerstenberg Koleksiyonu.*



MONET: POISSY YAKINLARINDA BALIKÇILAR. *1882.*

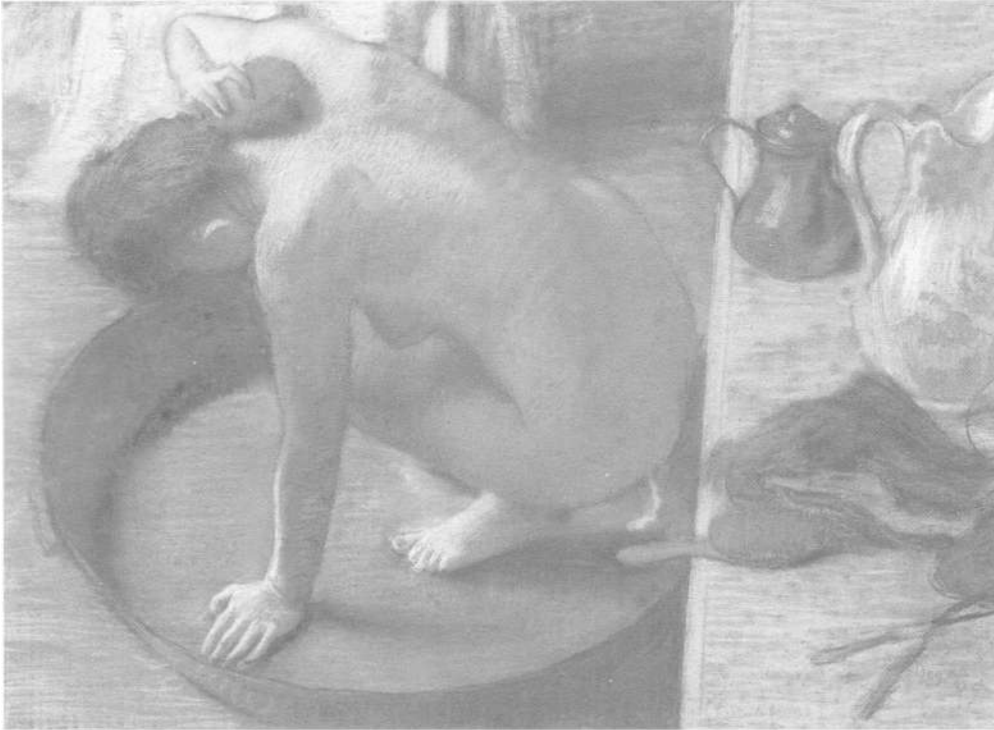
VI
EMPRESYONİZMDEN KÜBİZME GEÇİŞ OLARAK CÉZANNE'IN SENTEZİ



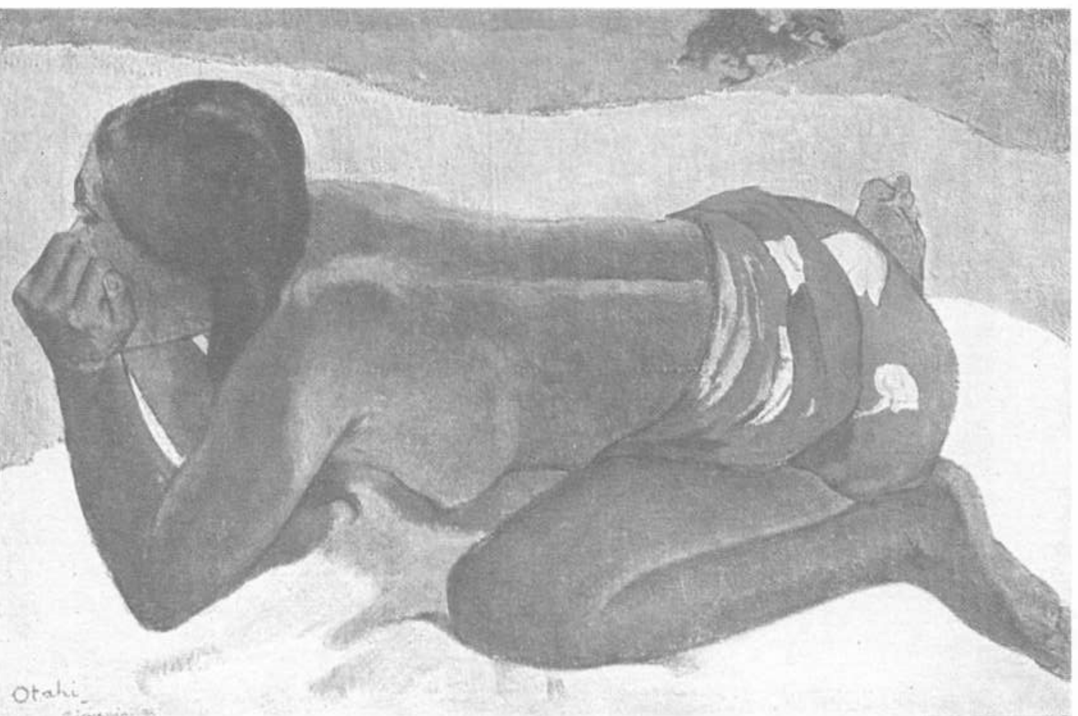
CÉZANNE:
GUSTAVE GEFFROY. *1895. Paris, Lecomte-Pellerin Koleksiyonu.*



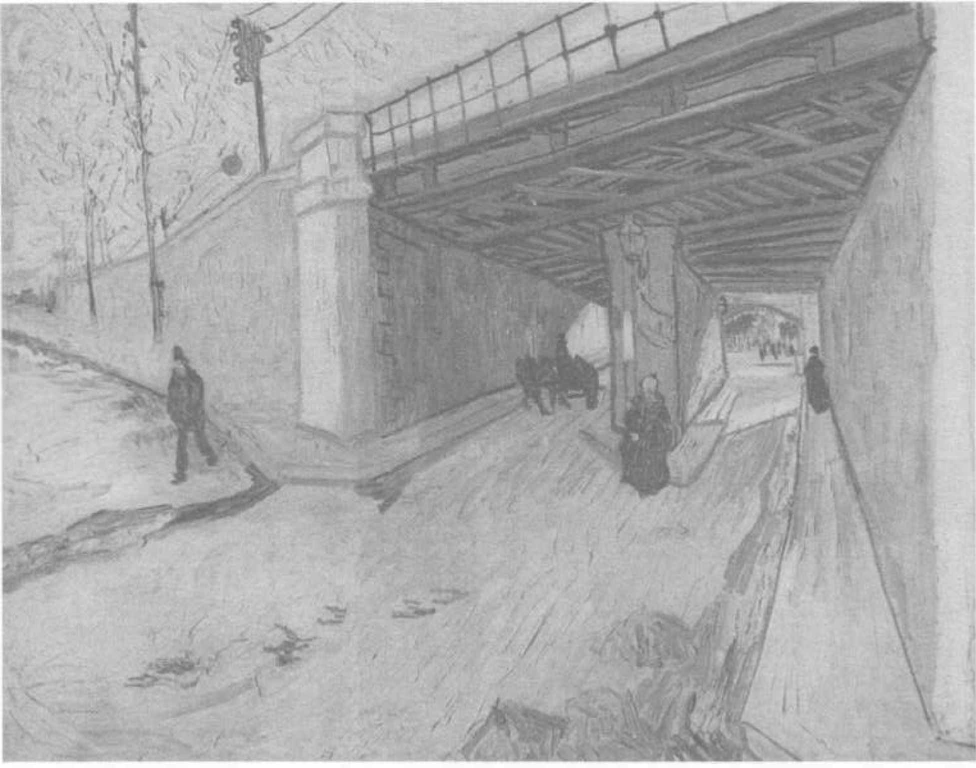
CÉZANNE:
LAC D'ANNECY. *1897.*
London, Courtauld
Koleksiyonu.



DEGAS: KÜVET. *Yaklaşık 1895. Paris, Louvre.*

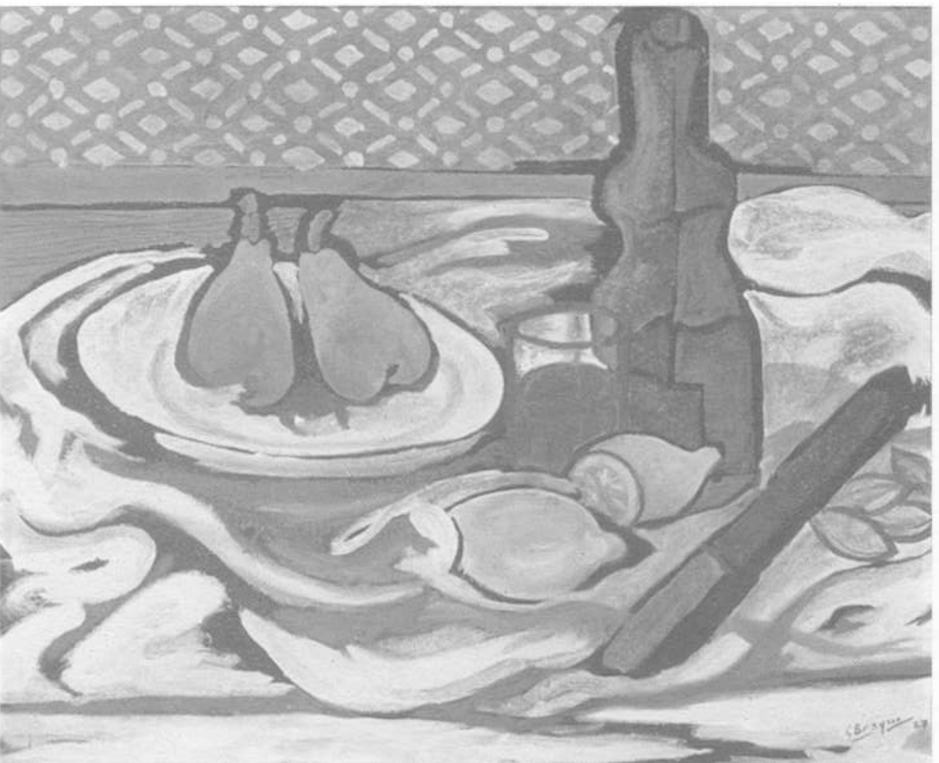


GAUGUIN:
OTAHI.



VAN GOGH: ARLES
DEMİR YOLU KÖPRÜSÜ.
1888. Porto Ronco, E. M.
Remarque Koleksiyonu.

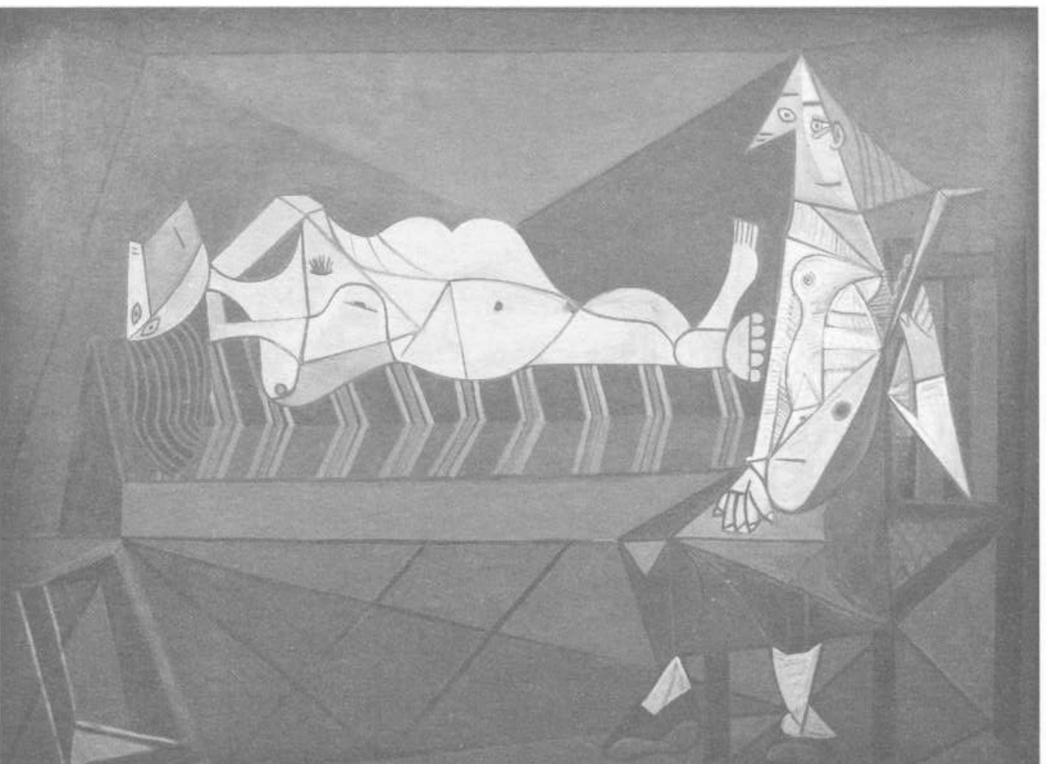
VIII



GEORGES BRAQUE: NATÜRMORT. *Paris, Musée National d'Art moderne.*



PICASSO:
ANTİK BAŞ. *1925.*
Paris, Musée National d'Art moderne.



PICASSO: SERENAT. *1942. Paris, Musée National d'Art moderne.*

toral yaşantısına duyduğu özlem, modern uygarlığa yönelik eski Romantik düşmanlığın yenilenmesinden ibarettir. Lichtenberg'in, ortada vahşi kalmadığında insanlığın sona ereceği yönündeki sözlerini alıntılaması boşuna değildir.

Ama bu Rousseauculuk, yine Tolstoy'un yalnızlık, köklerinden koparılmışlık ve toplumsal aidiyetsizlik endişesinin bir yansımasıdır. Tolstoy modern kültürü, ürettiği farklılaşma ve ayrışma nedeniyle; Shakespeare, Beethoven ve Puşkin'in sanatını da insanları birleştirmek yerine farklı katmanlara böldüğü için suçlar. Ne var ki Tolstoy'un teorilerinde kolektivizm ve sınıf ayrımlarına karşı mücadele olarak adlandırılabilecek şeylerin demokrasi ve sosyalizmle pek ilgisi yoktur; bunlar daha çok, yalnız bir entelektüelin onu kurtaracak bir topluluğa duyduğu özlemdir. Mesih, zengin genç adama tüm mal varlığını fakirlere dağıtmasını istediğinde, Henry George'un yorumuna göre, yoksullara değil, zengin gence yardım etmek istiyordu. Tolstoy da yardıma ihtiyacı olanın "zengin genç adam" olduğunu düşünüyordu. Onun amacı, kendini mükemmelleştirme ve ruhani kurtuluştur. Bu tinselcilik ve benmerkezcilik, Tolstoy'un toplumsal müjdesinin gerçek dışı ve Ütopik karakteri ile siyasi öğretisinin içsel çelişkilerini açıklar. Dinginciliğin, kötülüğe karşı şiddetli direnişi reddetmesinin ve toplumsal gerçekler yerine ruhlara şifa dağıtma çabasının nedeni, bu özel ahlaki idealdir. 1905 Devrimi'nden sonra "İşçi Sınıfına" çağrısında, "Hiçbir şey insanlara, dertlerinin nedenlerinin kendi içlerinde değil, harici koşullarda yattığı fikrinden daha fazla zarar veremez" diye yazar. Tolstoy'un dış gerçekliğe yönelik bu edilgen tavrı, doygun yönetici sınıfın pasifizmine uygundur. Derin düşünceli, kendini suçlayan ve kendine işkence eden ahlakçılığıyla halkın duygu ve düşüncelerine tamamen yabancı bir yaklaşımı yansıtır.

Ama Tolstoy, Dostoyevski kadar dar bir siyasi kategoriye sokulamaz. Modern toplumun kusur ve günahlarını sadece köylü sınıfı ve genel olarak tarım açısından yargılamasına rağmen, toplumsal gerçekliğin dürüst bir gözlemcisi, hakikatin ve adaletin gerçek dostu ve kapitalizmin acımasız eleştirmenidir. Öte yandan sı-

kıntıların gerçek nedenlerini anlayamaz ve tüm siyasi faaliyetlerden kayıtsız şartsız feragati ima eden bir ahlakı vaaz eder.[293] Tolstoy yalnızca devrimci değildir, aynı zamanda her türlü devrimci yaklaşımın kararlı bir düşmanıdır. Ne var ki onu Batı'daki "düzen" ve yatıştırma politikası savunucularından, Balzac, Flaubert ve Goncourtlardan ayıran şey, hükümetin terörizmine devrimcilerinkinden daha az anlayış göstermesidir. II. Aleksandr'ın öldürülmesi onu pek etkilemez, ama suikastçıların idamına karşı çıkar.[294] Ön yargı ve hatalarına rağmen, Tolstoy muazzam bir devrimci gücü temsil eder. Polis devleti ve Kilise'nin yalanlarıyla mücadelesi, köylü topluluğu için duyduğu coşku ve kendi hayatının teşkil ettiği örnek, "dine dönüş" ve nihai kaçışının esas nedeni ne olursa olsun, eski toplumun temellerini sarsar ve sadece Rus devrimini değil, Avrupa'nın tamamında kapitalizm karşıtı devrimci hareketi teşvik eder. Aslında Tolstoy örneğinde, yalnızca "realizmin zaferi"nden değil, "sosyalizmin zaferi"nden, sadece bir aristokratın toplumu ön yargısız olarak tanımlamasından değil, bir gericinin devrimci etkisinden de söz edilebilir.

Taviz vermeyen rasyonalizmi, Tolstoy'un sanatını ve felsefi öğretisini kısır ve etkisiz olma kaderinden korur. Fiziksel ve ruhsal gerçeklere karşı keskin ve makul bakışı, kendine ve başkalarına yalan söylemekten kaçınması, dindarlığını her türlü mistisizm ve dogmacılıktan uzak tutarak Hristiyan ahlakına inancının son derece etkili bir siyasi unsura dönüşmesine olanak tanır. Dostoyevski'nin Rus Ortodoksluğuna duyduğu coşku, Tolstoy'a Slavofillerin dinî ön yargıları kadar yabancıdır. İnancına rasyonel, pragmatik ve tamamen planlı bir yolla ulaşır.[295] Onun sözde dine dönüşü, herhangi bir doğrudan dinî deneyim olmaksızın gerçekleşmiş bütünüyle rasyonel bir süreçtir. *İtiraflarım*'da dediği gibi, onu Hristiyan yapan "korku, yetim kalma ve yalnızlık duygusu"ydu. Tanrısal ve doğaüstü olanın mistik bir deneyimi değil, kendinden hoş-

---

293 N. LENIN: "L. N. Tolstoi" (1910). N. LENIN-G. PLEHANOV: *L. N. Tolstoi im Spiegel des Marxismus*'un içinde (*Marksizmin Aynasında L. N. Tolstoy*), 1928, s. 42-44.

294 D. S. MIRSKI: *Contemp. Russian Lit.* (*Çağdaş Rus Edebiyatı*), s. 8.

295 Ibid., s. 9.—JANKO LAVRIN: *Tolstoy*, 1944, s. 94.

nutsuzluk, hayatta bir hedef ve maksat bulma çabası, kendi hiçlik ve istikrarsızlığından kaynaklanan umutsuzluk ve hepsinden önemlisi, sınır tanımayan bir ölüm korkusudur. Sevgi havarisi olur, çünkü kendisi sevgiden yoksundur. İnsana olan güvensizliğini ve horgörüsünü telafi etmek adına insan dayanışmasını yüceltir ve ölüm düşüncesine katlanamadığı için insan ruhunun ölümsüzlüğünü ilan eder. Ama dünyadan kaçışında, Hristiyan alçak gönüllülüğünden çok aristokratik bir derebeyi tavrı söz konusudur; Tolstoy dünyadan el etek çeker, çünkü dünyayla başa çıkılamaz ve ona tamamen sahip olunamaz.

Lütuf kavramı, Tolstoy'un din felsefesindeki tek irrasyonel unsurdur. Tolstoy, Orta Çağ'dan kalma eski bir efsaneyi, kendi "halk masalları"na dâhil eder: Evvel zaman önce ıssız bir adada dindar bir münzevi yaşarmış. Bir gün kulübesinin yakınlarına balıkçılar gelmiş. Aralarında o kadar akılsız bir ihtiyar varmış ki, kendini zar zor ifade edebiliyor, hatta dua bile edemiyormuş. Münzevi, böyle bir cehalete çok üzülmüş ve binbir zahmetle ona Rabbin duasını öğretmiş. Yaşlı adam ona nazikçe teşekkür ederek diğer balıkçılarla birlikte adadan ayrılmış. Bir süre sonra, kayık çoktan gözden kaybolmuşken, münzevi aniden ufukta, suyun üstünden adaya doğru yürüyen bir insan figürü görmüş. Çok geçmeden, öğrencisi olan ihtiyarı tanımış. Dili tutulmuş ve kafası karmakarışık hâlde onu karşılamaya gitmiş. Yaşlı adam kekeleyerek duayı unuttuğunu söylemiş münzeviye. "*Senin* dua etmene gerek yok" diye yanıtlamış münzevi ve yaşlı adam aceleyle suyun üstünde yürüyerek balıkçı teknesine geri dönmüş. Bu hikâyenin anlamı, ruhun kurtuluşunun hiçbir ahlaki ölçüte bağlı olmadığı fikrinde yatar. Sonraki yıllarda yazdığı bir başka öykü olan *Peder Sergius*'ta Tolstoy, bu temayı ters yüz eder. Bir insana çaba sarf etmediği ve görünüşe göre hak etmediği hâlde bahşedilmiş lütuf, her türlü eziyet ve ıstıraba katlanan, en insanüstü fedakârlıklarda bulunan ve en kahramanca kendi kendini fetheden kişiden esirgenir. Seçimi liyakatin üstünde tutan ve takdiri ilahiyi Tanrı vergisi ve şansla aynı kefeye koyan bu lütuf anlayışı, şüphesiz Tolstoy'un Hristiyanlığından çok, aristokratik geçmişiyle derinden ilişkilidir.

Savaş ve Barış'ı organik, bitkisel ve sonu gelmez bir yaratıcı yaşamın yüceltilmesine, görkemli bir idile, "naif bir kahramanlık epiği"ne dönüştüren şey, sağlıklı ve kendine güvenen aristokratın iyimserliğidir. Merezhkovski'nin büyük bir keyifle belirttiği üzere, roman yazarı, hikâyenin doruk noktasında Nastasya'nın bebeklerinin bezlerini "insanlığa yol gösteren bayrak olarak"[296] kullanır. Bu panteist iyimserlik *Anna Karenina*'da gizlenir ve roman, Batı edebiyatının karamsar ruh hâline yaklaşır. Ama burada ifade edilen modern kültürün duygusuzluğu ve gelenekçiliğiyle ilgili hayal kırıklığı, Flaubert ya da Maupassant'ınkinden tamamen farklıdır. Gerçek hayatın, duyguların Romantizmi karşısındaki zaferi, *Savaş ve Barış*'ta zaten bir miktar melankoliyle iç içe geçmişti ve Tolstoy daha önceki eserlerinde, örneğin *Aile Mutluluğu*'nda, büyük tutkuların yozlaşmasını, özellikle de aşkın dostluğa dönüşümünü anlatarak Flaubertvari bir telden çalmıştı. Ne var ki ideal ile gerçeklik, şiir ile düzyazı, gençlik ile yaşlılık arasındaki çelişki, Tolstoy'da Fransız yazarlarda olduğu kadar kasvetli görünmez. Onun hayal kırıklığı asla nihilizme, yaşama yönelik genel bir suçlamaya yol açmaz. Batı Avrupa romanında gerçekle çelişen kahraman sürekli mızmızlanarak kendine acır ve içinde bulunduğu durumu hep abartır. Toplumsal gerilimden hep harici koşullar, toplum, devlet ve toplumsal çevre sorumlu tutulur. Öte yandan Tolstoy'da, olası bir çatışmada nesnel gerçeklik kadar, öznel kişilik de suçlanır.[297] Çünkü düş kırıklığı yaratan yaşam fazla ruhsuzsa, hayal kırıklığına uğramış kahraman da fazla duygulu, fazla şiirsel, fazla Ütopiktir. Birisi hayalperestlere hoşgörü göstermiyorsa, demek ki öteki de gerçeklik duygusundan yoksundur.

Tolstoy romanlarının formunun Batı Avrupa'dakinden çok farklı olması, esasen bu benlik ve dünya kavramının yanı sıra onun Flaubertci anlayıştan sapmasıyla bağlantılıdır. Aslında burada natüralist normdan uzaklık Dostoyevski'deki kadar büyük-

---

296 D. S. MEREZHKOVSKİ, op. cit., s. 213.

297 LUKÁCS GYÖRGY: *Nagy orosz realisták, Budapest* (*Büyük Rus Realistleri, Budapeşte*), 1946, s. 92.

tür, sadece Tolstoy'un uzaklığı Dostoyevski'nin tam tersi istikamettedir. Dostoyevski romanları dramatik bir yapıya sahipken, Tolstoy romanları epik bir karaktere sahiptir. Hiçbir dikkatli okur, bu romanların Homeros'a özgü inişli çıkışlı akışını ya da ortaya koydukları dünyanın panoramik ve her şeyi kapsayan resmini deneyimlemeden edemez. Tolstoy'un kendisi de romanlarını Homeros'la karşılaştırmış ve bu kıyaslama, Tolstoy eleştirisinin hazır reçetesine dönüşmüştür. Formun Romantik ve dramatik olmayan, vurgusuz niteliği, her türlü teatral doruk ve yoğunluktan vazgeçmesi, her zaman Tolstoy'un Homerosvari bir özelliği olarak kabul edilmiştir. Tolstoy, romanda ilk olarak 18. yüzyılın pikaresk formundan Erken Romantizmin biyografik formuna geçişle gerçekleşmiş dramatik yoğunlaşmayı *Savaş ve Barış*'ta henüz benimsememiştir. 18. yüzyılın hâkim görüşüne uygun biçimde, birey ve toplum arasındaki çatışmayı kaçınılmaz bir trajedi olarak değil, içgörü, anlayış ve ahlaki ciddiyet eksikliğine bağladığı bir felaket olarak değerlendirir. Hâlâ Rusya'nın Aydınlanma çağında, dünyaya ve geleceğe inancın entelektüel atmosferinde yaşamaktadır Tolstoy. Ama *Anna Karenina* üzerine çalışırken, bu iyimserliğini, en çok da sanata inancını kaybeder. Modern natüralizm ve Empresyonizmin incelik ve anlaşılmazlıklarından vazgeçip lüks bir eşyayı insanlığın evrensel mülkiyetine dönüştürmedikçe sanatın kesinlikle yararsız, hatta zararlı olduğunu iddia eder. Tolstoy, sanatın geniş kitlelere yabancılaşıp takipçisinin giderek daha küçük bir çevreyle sınırlandırılmasında gerçek bir tehlikenin farkına varmıştı. Bu çemberin genişlemesinin ve toplumun kültürel olarak daha az dışlayıcı katmanlarıyla temasın sanat açısından pekâlâ verimli sonuçları olmuş olabileceğine şüphe yoktur. Ama modern sanat geleneğinde yetişip kök salmış sanatçıların sanat eseri üretmeleri engellenmedikçe ve bu geleneğe yabancı olan amatörlerin, diğerlerinin aleyhine olacak şekilde sanatsal faaliyetlerde bulunmaları mümkün olduğu kadar kolaylaştırılmadıkça böyle bir değişiklik nasıl yöntemli ve planlı olarak gerçekleştirilebilirdi? Tolstoy'un günümüzün son derece gelişkin ve incelikli sanatını reddetmesi, primitif ve "evrensel açıdan insani" sanat-

sal ifade biçimlerine düşkünlüğü, kente karşı köyü yüceltmesini ve toplumsal sorunu köylü sınıfı sorunu olarak görmesini sağlayan Rousseauculuğunun bir belirtisidir. Örneğin Tolstoy'un Shakespeare'den neden pek hoşlanmadığını anlamak oldukça kolaydır. Her türlü abartı ve teknik ustalıktan nefret eden bir püriten, bir şairin -tüm zamanların en büyük şairi olsa da- Maniyerizminden nasıl keyif alabilirdi? Ama *Anna Karenina* ve *İvan İlyiç'in Ölümü* gibi sanatsal açıdan emek ve sabır isteyen eserler yaratan bir insanın, *Tom Amca'nın Kulübesi* dışında, tüm modern edebiyattan yalnızca Schiller'in *Soyguncular*'ını, Hugo'nun *Sefiller*'ini, Dickens'ın *Bir Noel Şarkısı*'nı, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ını ve George Eliot'ın *Adam Bede*'sini kabul etmesi anlaşılmaz bir durumdur.[298] Tolstoy'un sanatla ilişkisi ancak tarihsel bir değişimin belirtisi, 19. yüzyılın estetik kültürünü sona erdirip bir kez daha sanatı fikirlerin aracısı olarak değerlendiren bir kuşağın ön plana çıkarılmasının emaresi olarak anlaşılabilir.[299]

Bu kuşağın *Savaş ve Barış*'ın yazarında saygı duyduğu şey, Tolstoy'un yalnızca büyük bir romancı, dünya edebiyatındaki en büyük romanın yaratıcısı olması değil, her şeyden önce toplumsal reformcu ve bir dinin kurucusu olmasıydı. Tolstoy, Voltaire'in ününe, Rousseau'nun popülerliğine ve Goethe'nin otoritesine sahipti. Dahası, kadim kâhin ve peygamberlerinkini anımsatan saygınlığıyla efsanevi bir şahsiyet hâline geldi. Yasnaya Polyana, tüm ulus, toplumsal sınıf ve kültürel katmanlardan insanların gittikleri ve köylü iş önlüğüne bürünmüş eski kontu bir azizmiş gibi hayranlıkla seyrettikleri bir hac merkezine dönüştü. Onu görüp "Bu adam Tanrı gibi!" diye düşünen tek kişi Gorki olmayacaktı. İnançsız yazar, Tolstoy'la ilgili anılarını bu itirafla sonlandırmıştı.[300] Şüphesiz pek çok kişi, Thomas Mann gibi, onun ölümünden sonra Avrupa'nın "sahipsiz kaldığı" duygusuna kapılacaktır.[301] Ama bun-

298 TOLSTOY: *What is Art?* (*Sanat Nedir?*), XVI.

299 THOMAS MANN: *Die Forderung des Tages* (*Çağın Gerektirdikleri*), 1930, s. 283 ile karşılaştırınız.

300 MAXIM GORKİ: *Literature and Life* (*Edebiyat ve Hayat*), 1946, s. 74.

301 THOMAS MANN: *Die Forderung des Tages* (*Çağın Gerektirdikleri*), s. 278.

lar yalnızca duygu ve ruh hâllerini, şükran ve sadakati dile getiren sözlerdi. Tolstoy kuşkusuz Avrupa'nın yaşayan vicdanı gibi bir şeydi. Kuşağının ahlaki huzursuzluğunu ve manevi yenilenme arzusunu başka hiç kimsenin yapmadığı şekilde dillendiren büyük bir öğretmen ve eğitimciydi. Ama naif Rousseauculuğu ve dingincilİğiyle asla Avrupa'nın "en usta yazarı" olarak kalamayacaktı, tabii gerçekten öyle olmuşsa... Çünkü Çehov'un düşündüğü gibi, bir sanatçı için doğru soruları sormak yeterli olabilir, ama içinde yaşadığı yüzyıla hükmedecek bir adamın bu sorulara doğru cevaplar da vermesi gerekir.

4
EMPRESYONİZM

Natüralizm ve Empresyonizm arasındaki sınırlar akışkandır; aralarında net bir tarihsel ya da kavramsal ayrım yapmak imkânsızdır. Üslupsal değişimin yumuşaklığı, o sırada süregiden ekonomik gelişimin sürekliliğine ve toplumsal koşullardaki istikrara tekabül eder. 1871 yılı, Fransa'nın tarihinde yalnızca geçici bir öneme sahiptir. Üst-orta sınıfın egemenliği esasen aynı kalır. Muhafazakâr Cumhuriyet, "liberal" İmparatorluğun yerini alır. Bu "cumhuriyetçilerin olmadığı cumhuriyet",[302] sadece siyasi sorunlara olası en yumuşak çözümü getirecekmiş gibi göründüğü için onaylanır. Ama ancak Komün[303] yandaşlarının kökü kazındıktan ve dökülen kanların gerekliliği ve iyileştirici gücü teorisinde teselli bulunduktan sonra cumhuriyetle dostane bir ilişki kurulur.[304] Entelijansiya, olaylarla mutlak bir çaresizlik içinde yüzleşir. Flaubert, Gautier, Goncourtlar ve onlarla birlikte çağın entelektüel liderlerinin çoğu, barışı bozanlara ağır hakaretler edip onları lanetler. Cumhuriyet'ten beklentileri taş çatlasa klerikalizme[305] karşı korunmadır ve demokraside sadece ehvenişer olanı görürler.[306] Finansal ve endüstriyel kapitalizm, uzun zaman önce belirlenmiş doğ-

---

302 ANDRÉ BELLESSORT: *Les Intellectuels et l'avènement de la troisième République* (*Entelektüeller ve Üçüncü Cumhuriyetin Doğuşu*), 1931, s. 24.

303 Paris Komünü, Paris'te 18 Mart-28 Mayıs 1871 tarihleri arasında kalan dönemde iktidarda olan sosyalist hükümet. (ç.n.)

304 PAUL LOUIS: *Hist. du socialisme en France* (*Fransa'da Sosyalizmin Tarihi*), s. 256-257.

305 Siyasal ve sosyokültürel meselelerde Kilise temelli liderlik; din adamlarının görüşünün uygulanması. (ç.n.)

306 A. BELLESSORT, op. cit., s. 59.

rultuda tutarlı bir şekilde gelişmektedir. Ne var ki buz dağının altında önemli, ama şimdilik hâlâ göze batmayan değişiklikler meydana gelmektedir. Ekonomik yaşam, yüksek kapitalizm aşamasına girmektedir. "Güçlerin serbest oyunu"ndan, katı biçimde örgütlenmiş ve rasyonelleştirilmiş bir sisteme, sıkı örülmüş bir çıkar ağına, gümrük bölgelerine, tekel alanlarına, kartellere, tröstlere ve sendikalara doğru evrilir. Ekonomik yaşamdaki bu standartlaşma ve yoğunlaşmayı yaşlılık belirtisi olarak adlandırılmak mümkündür.[307] Bununla birlikte güvensizlik ve çöküş alametleri, orta sınıf toplumunun tamamında görülebilir. Komün'ün isyancılar açısından önceki herhangi bir devrimden daha mutlak bir yenilgiyle sona erdiği doğrudur, ama uluslararası bir işçi hareketi tarafından sürdürülen ilk harekettir bu. Bunu burjuvazi namına büyük bir korkunun eşlik ettiği bir zafer izler.[308] Bu bunalım havası, idealist ve mistik eğilimlerin yeniden ortaya çıkmasına yol açıp hâkim karamsarlığa karşı bir tepki olarak güçlü bir inanç dalgası üretir. Ancak bu gelişim sürecinde Empresyonizmin natüralizmle bağı kopar ve Empresyonizm özellikle edebiyatta yeni bir Romantizm biçimine dönüşür.

Meydana gelen muazzam teknik gelişmeler, havadaki bunalım kokusunu gözden kaçırmamıza neden olmamalıdır. Bunalım, daha çok, yeni teknik başarılara ve üretim yöntemlerinin iyileştirilmesine yönelik bir teşvik olarak görülmelidir.[309] Kriz atmosferinin belli işaretleri, teknik faaliyetin tüm tezahürlerinde kendini hissettirir. Özellikle sanat ve kültür tarihinde daha eski dönemlerdeki ilerleme oranıyla karşılaştırıldığında patolojik görünen şey, gelişimin baş döndüren hızı ve bu hızın dayatılma biçimidir. Çünkü teknolojinin hızlı gelişimi sadece modadaki değişimi değil, estetik beğeni ölçütlerindeki vurgunun değişimini de hızlandırır. Genellikle anlamsız ve verimsiz bir yenilik çılgınlığı, sırf yenilik olsun diye yenilik yapmak için huzursuz bir çaba-

---

307 WERNER SOMBART: *Der mod. Kapit.* (*Modern Kapitalizm*), III/1, pp. xii/xiii.

308 PAUL LOUIS, op. cit., s. 242, 216-217.

309 HENRY FORD: *My Life and My Work* (*Hayatım ve İşlerim*), 1922, s. 155 ile karşılaştırınız.

yı beraberinde getirir. Sanayiciler, gelişmiş ürünlere talebi yapay yollarla arttırmaya mecbur kalırlar; teknolojinin kazanımlarından gerçekten faydalanmak istiyorlarsa, yeninin her zaman daha iyi olduğu duygusunun sönmesine izin vermemelidirler.[310] Ne var ki gündelik kullanımda eski eşyaların sürekli ve giderek daha hızlı bir şekilde yenileriyle değiştirilmesi, maddenin yanı sıra çok geçmeden fikri mülkiyete ilginin de azalmasına yol açarak felsefi ve sanatsal yeniden değerlendirmelerin ortaya çıkma hızını değişen modaya göre yeniden ayarlar. Böylece modern teknoloji, hayata yaklaşımın tamamına eşi görülmemiş bir dinamizm getirir. Bu yeni hız ve değişim duygusu en çok Empresyonizmde ifadesini bulur.

Teknolojinin ilerlemesiyle bağlantılı en çarpıcı olgu, kültür merkezlerinin modern anlamda büyük kentlere dönüşmesidir. Yeni sanatın kök saldığı toprağı bu şehirler oluşturur. Empresyonizm kentli bir sanattır. Bunun nedeni, yalnızca kentin sunduğu manzara resmi olanaklarını keşfetmesi ve resmi kırdan kente geri getirmesi değildir. Dünyayı bir şehirlinin gözünden görüp harici izlenimlere modern teknoloji insanının aşırı gerilmiş sinirleriyle tepki verdiği için de kentli bir sanattır Empresyonizm. Aynı zamanda kentli bir üsluptur, çünkü kent yaşamının değişkenliğini, onun gergin ritmini; ani, keskin, ama hep geçici olan izlenimlerini aktarır. Tam da bu hâliyle, duyusal algıda muazzam bir genişlemeyi, duyarlılıkta yeni bir keskinleşmeyi, yeni bir sinirliliği ima eder. Gotik ve Romantizmle birlikte Batı sanat tarihindeki en önemli dönüm noktalarından birini oluşturur. Resim tarihinin canlandırdığı diyalektik süreçte, statik ile dinamiğin, desen ile rengin, soyut düzen ile organik yaşamın birbirini takip etmesinde Empresyonizm, sanatın dinamik ve organik unsurlarına öncelik tanıyan ve Orta Çağ'ın durağan dünya görüşünü tamamen çökerten gelişimin zirvesini oluşturur. Gotik'ten Empresyonizme kadar, Geç Orta Çağ ekonomisinden yüksek kapitalizme giden çizgiyle karşılaştırılabilecek kesintisiz bir hat takip edilebilir. Tüm varlığı-

---

310 W. SOMBART: *Der mod, Kapit.* (*Modern Kapitalizm*), III/2, s. 605-607.—*Die deutsche Volkswirtschaft* (*Alman Ekonomisi*), s. 397-398.

nı bir mücadele ve rekabet olarak gören, tüm varlıklarını hareket ve değişime dönüştüren ve dünyayı deneyimi giderek zamanın deneyimi hâline gelen modern insan, bu iki yönlü, ama temelde tek biçimli gelişmenin ürünüdür.

Anın kalıcılık ve süreklilik üzerindeki egemenliği, her olgunun geçici ve asla tekrarlanmayacak bir kümelenme, zamanın nehrinde bir dalga, "iki kez yıkanılamayacak" bir nehir olduğu duygusu, Empresyonizmin indirgenebileceği en basit formüldür. Tüm sanatsal araç ve hileleriyle Empresyonizmin yöntemi, her şeyden önce bu Herakleitosçu bakış açısını yansıtmaya ve gerçekliğin bir varlık değil, bir oluş, koşul değil, süreç olduğunu vurgulamaya yöneliktir. Her Empresyonist resim, varoluşun daimî deviniminde bir anın tortusu, çatışan güçler oyununda tehlikeli ve istikrarsız bir dengenin temsilidir. Empresyonist görüş, doğayı bir büyüme ve bozulma sürecine dönüştürür. İstikrarlı ve tutarlı olan her şey başkalaşımlar içinde çözülerek tamamlanmamış ve parçalı bir yapı oluşturur. Modern perspektifli resim tarihiyle başlamış, görme eyleminin nesnel temeli yerine, öznel edimin yeniden üretimi burada doruğa ulaşır. Işığın, havanın ve atmosferin temsili; düzgün renk alanlarının benekler ve renkli lekeler hâlinde çözülmesi; belli bir renk alanının valörlere, perspektif ve bakış açısının değerlerine göre ayrıştırılması; yansıyan ışık ile aydınlık gölgelerin oyunu; titreşen noktalar; aceleci, gevşek ve ani fırça darbeleri; hızlı ve kaba taslaklarıyla bütün bir doğaçlama tekniği; nesnelerin geçici ve üstünkörü algılanması ve uygulamanın ışıltılı rahatlığı... Son tahlilde Empresyonizm, perspektif kullanımı sonucu yeni bir doğrultu kazanmış resimle başlayan heyecan verici, dinamik ve sürekli değişen bir gerçeklik hissini ifade eder.

Olguların daimî bir akış ve geçiş hâlinde olduğu bir dünya, içinde her şeyin tek vücut olduğu ve bakanın çeşitli yaklaşım ve bakış açılarından başka farklılıkların olmadığı bir süreklilik izlenimi yaratır. Böyle bir dünyaya uygun bir sanat, olguların yalnızca anlık ve gelip geçici doğasını vurgulamakla, insanda her şeyin ölçüsünü görmekle kalmayacak, hakikatin ölçütünü bireyin "hic

et nunc"unda[311] arayacaktır. Tesadüfün tüm varlıkların ilkesi olduğunu ve anın hakikatinin diğer tüm hakikatleri geçersiz kıldığını düşünecektir. Anın, değişimin ve rastlantısal olanın önceliği, estetik açıdan bakıldığında, gelip geçici ruh hâlinin yaşamın kalıcı nitelikleri üzerindeki egemenliğini, yani mülkiyeti değiştirilebilir olduğu kadar tarafsız da olan şeylerle kurulacak bir ilişkinin hâkimiyetini ima eder. Sanatsal temsilin bu şekilde anın ruh hâline indirgenmesi, hayata yönelik özünde edilgen bir bakış açısının; izleyici, alıcı ve tefekküre dalmış özne rolüne boyun eğişin; mesafeli bir bakışın; beklemenin, müdahil olmamanın da ifadesidir. Kısacası tamamen estetik bir tavırdır. Empresyonizm, ben merkezci estetik kültürün doruk noktasıdır; pratik ve aktif yaşamı reddeden Romantik anlayışın nihai sonucudur.

Empresyonizm biçimsel olarak son derece çetrefilli bir olgudur. Bazı açılardan yalnızca natüralizmin mantıksal gelişimini temsil eder. Çünkü natüralizm genelden özele, tipik olandan bireysele, soyut fikirden somuta, zamansal ve uzamsal olarak koşullandırılmış deneyime ilerleme olarak yorumlanırsa, anlık ve eşsiz olana yaptığı vurguyla gerçekliğin Empresyonist biçimde yeniden üretimi natüralizmin önemli bir başarısıdır. Empresyonist temsiller, daha dar anlamıyla düşünülürse, natüralist temsillere kıyasla duyusal deneyime daha yakındır. Daha önceki akımlara göre daha eksiksiz bir şekilde, teorik bilginin nesnesinin yerine, dolaysız optik deneyimin nesnesini koyar. Ama Empresyonizm, deneyimin optik unsurlarını kavramsal olandan ayırıp görülenin bağımsızlığı üzerinde durarak, o zamana kadarki tüm sanat akımlarından, dolayısıyla natüralizmden de ayrılır. Empresyonizm öncesi sanat, temsillerini görünüşte tek tip, ama aslında heterojen bir yapı sergileyen, birbirine benzer kavramsal ve duyusal unsurlardan oluşmuş bir dünya görüşüne dayandırıyordu. Empresyonizmin tamamen görsel olanın homojenliğini arzulaması ise bu akıma has bir yöntemdir. Eski sanat bir sentezin, Empresyonizm ise bir analizin sonucudur. Seçtiği konuyu yalın duyusal verilerle inşa eder. Bu nedenle de bi-

311 Latince. "Şimdi ve burada." (ç.n.)

linçdışı psişik mekanizmaya geri dönerek bize bir dereceye kadar deneyimin ham maddesini verir. Bu ham maddeler bizim olağan gerçeklik anlayışımıza, duyuların mantıksal biçimde düzenlenmiş izlenimlerinden çok daha uzaktır. Empresyonizm, natüralizmden daha az yanılsamaya dayanır; yanılsama yerine konuyu oluşturan unsurları, bütünün resmi yerine deneyimi inşa eden tuğlaları verir. Empresyonizmden önce sanat, nesneleri *simgelerle* yeniden üretiyordu. Şimdi ise onları bileşenleri aracılığıyla, onları meydana getiren maddelerin *parçalarıyla* temsil etmektedir.[312]

Eski sanatla karşılaştırıldığında, natüralizm kompozisyondaki ögelerde bir artışa, başka deyişle motiflerin çoğalmasına ve teknik araçların zenginleşmesine işaret ediyordu. Empresyonist yöntem ise bir dizi indirgeme, kısıtlama ve basitleştirme sisteminden ibarettir.[313] Resme belli bir mesafeden bakmak ve uzaktan bakılacak şekilde icra edildiğinde bazı şeylerin kaçınılmaz biçimde atlanarak resmedilmesi, Empresyonist resmin en tipik özellikleridir. Bu bir dizi indirgeme, temsildeki unsurların salt görsel olanla sınırlandırılmasıyla ve optik olmayan ya da optik terimlere çevrilemeyen her şeyin ortadan kaldırılmasıyla başlar. Konunun ya da hikâyenin edebi unsurlarından feragat edilmesi, bu "kendi özel araçlarıyla resmederek hatırlama"nın en çarpıcı ifadesidir. Tüm motiflerin manzara, natürmort ve portreye indirgenmesi ya da her konunun bir "manzara" ve "natürmort" olarak ele alınması, özellikle "gölgesel" [painterly][314] ilkenin sanattaki hâkimiyetinin belirtisidir. Akımın ilk tarihçi ve teorisyenlerinden birinin de işaret ettiği üzere, "Empresyonistleri diğer ressamlardan ayıran şey, konusu için değil, tonları için resim yapmalarıdır."[315] Motifin etkisiz-

---

312 PIERRE FRANCASTEL: *L'Impressionnisme*, 1937, s. 25-26, 80 ile karşılaştırınız.

313 GEORG MARZYNSKI: "Die impressionistische Methode ("Empresyonist Yöntem")," *Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwissenschaft*, XIV, 1920.

314 Wölfflin'in *Sanat Tarihinin Temel Kavramlari*'nda bahsettiği gölgesellik ilkesi kastediliyor. (ç.n.)

315 GEORGES RIVIÈRE: "L'Exposition des Impressionnistes ("Empresyonist Sergi")." *L'Impressioniste*'in içinde. *Journal d'Art*, 6 Nisan 1877.—Yeniden basımı için bkz. L. VENTURI: *Les Archives de l'Impressionnisme* (*Empresyonizm Arşivleri*), 1939, II, s. 309.

leştirilerek yalın maddi temellerine indirgenmesi, çağın Romantizm karşıtı bakış açısının yansıması, sanata konu olan tüm kahramanca ve görkemli niteliklerin kazınarak önemsizleştirilmesi olarak görülebilir. Ama bu durum aynı zamanda gerçeklikten uzaklaşma olarak da kabul edilebilir ve resmin "kendi" konusuyla sınırlandırılması natüralist bakış açısından bir kayıp olarak değerlendirilebilir. Yunanların plastik sanatlarda keşfettikleri, modern sanatta kaybolmakta olan "tebessüm",[316] sanatın resimsel yönüne kurban verilmiştir. Ama bu, resimdeki psikoloji ve hümanizmin büsbütün ortadan kalktığı anlamına gelir.

Empresyonizmin gerçekliği natüralist anlayışta resimlemek için kullandığı indirgemeler dizisindeki yeni "gölgesel" eğilimle bağlantılı bir sonraki adımı, dokunsal değerlerin görsel olanlarla değiştirilmesi, başka bir deyişle fiziksel hacmin ve plastik formun yüzeye aktarılmasıdır. Ne var ki bu indirgeme esas amaç değil, sadece yöntemin bir yan ürünüdür. Asıl amaç, renk vurgusu ve tüm resmi bir renk ve ışık etkisi uyumuna dönüştürme isteğidir. Mekânın özümsenmesi ve bedenlerin katı yapısının çözülmesi, buna eşlik eden doğal sonuçtur. Empresyonizm, gerçekliği yalnızca iki boyutlu bir yüzeye indirgemekle kalmaz, gerçekliği bu iki boyutluluk içinde şekilsiz noktalar sistemine de indirger. Yani sadece plastisiteden değil, tasarımdan da, yalnızca uzamsal formdan değil, çizgisel formdan da vazgeçer. Resmin açıklık ve anlaşılırlıkta kaybettiğini, enerjisiyle, duyulara hitap ederek telafi ettiği apaçık ortadadır. Empresyonistlerin asıl ilgilendikleri de bu kazançtır. Ama seyirci kitlesi, kaybı kazançtan daha güçlü hissetmiştir. Empresyonist bakış açısı optik deneyimimizin en önemli bileşenlerinden biri hâline geldiği için, izleyicilerin bu nokta ve leke bulamacıyla karşılaştıklarında hissettikleri çaresizliği hayal bile edemeyiz. Empresyonizm, yüzyıllardır süregiden ve gittikçe artan bir anlaşılmazlığın söz konusu olduğu bir süreçte yalnızca son adımı temsil ediyordu. Barok'tan bu yana resimsel temsiller, izleyiciyi giderek zorlaşan bir sorunla karşı karşıya getirmekteydi;

---

316 ANDRÉ MALRAUX: "The Psychology of Art ("Sanat Psikolojisi")," *Horizon*, 1948, No. 103, s. 55.

resimler anlaşılmaz hâle gelerek gerçeklikle ilişkileri iyiden iyiye karmaşıklaştırmıştı. Ama Empresyonizm, önceki gelişimin herhangi bir aşamasından daha cüretkâr bir sıçramayı temsil ediyordu. İlk Empresyonist sergiler, sanatsal yenilik tarihinde hiç görülmedik bir şok yaratmıştır. İnsanlar, resimlerdeki hızlı icranın ve form eksikliğinin küstahça bir kışkırtma olduğunu, alaya alındıklarını düşündüler ve sanatçılardan ellerinden geldiğince acımasız bir şekilde intikam aldılar.

Empresyonist yöntemin art arda faydalandığı indirgemeler bu yeniliklerle sınırlı kalmaz. Empresyonistlerin kullandıkları renkler, gündelik deneyimlerimizi değiştirerek çarpıtır. Söz gelimi bir parça "beyaz" kâğıdın, sıradan gün ışığında renk yansımaları üretmesine rağmen, her türlü ışıkta beyaz görüneceğini düşünürüz. Başka bir deyişle, bir nesneyle ilişkilendirdiğimiz, uzun deneyimlerin ve alışkanlığın sonucunda "akılda kalmış olan renk", dolaysız algıyla edinilmiş somut izlenimin yerini alır.[317] Empresyonizm ise anımsanan, teorik biçimde oluşturulmuş rengin gerisine, gerçek duyuma gider. Bu, doğal bir eylem değildir; son derece yapay ve karmaşık bir psikolojik süreci temsil eder.

Son olarak Empresyonist algı, renkleri belli bir nesneye bağlı somut bir nitelik olarak değil, maddi olmayan, soyut ve cisimsiz fenomenler şeklinde, adeta kendi içinde renklermiş gibi gösterdiği için, gerçekliğin olağan temsilinde çok ciddi bir değişikliğe daha yol açar. Bir nesnenin önünde gerili duran perdeye, nesnenin rengini gösterecek kadar büyük olan, ama nesnenin formu ve rengin nesneyle ilişkisi konusunda bizi aydınlatacak kadar da büyük olmayan bir delik açarsak, alıştığımız plastik forma bağlı renklerin karakterinden çok farklı, belirsiz ve muğlak bir izlenim edineceğimiz bilinen bir gerçektir. Bu şekilde, ateşin rengi parlaklığını, ipeğin rengi ışıltısını, suyun rengi şeffaflığını vb. kaybeder.[318] Empresyonizm, nesneleri her zaman bu cisimsiz yüzey renkleriyle temsil eder, ki bu da tazeliği ve yoğunluğu nedeniyle çok doğ-

317 G. MARZYNSKI, loc. cit., s. 90.
318 Ibid., s. 91.

rudan ve canlı bir izlenim bırakır. Ama resmin yanılsama etkisini önemli ölçüde azaltarak Empresyonist yöntemin geleneksellliğini en çarpıcı biçimde ortaya çıkarır.

19. yüzyılın ikinci yarısında resim önde gelen sanat olur. Empresyonizm, edebiyat dünyasında hâlâ şiddetli bir natüralizm çatışması yaşandığı sırada bağımsız bir üsluba dönüşür. Empresyonistlerin ilk toplu sergisi 1874'te gerçekleşir, ama Empresyonizmin tarihi aslında yirmi yıl kadar önce başlar ve 1886'daki sekizinci grup sergisiyle sona erer. Bu sıralarda tek tip bir grup akımı olarak Empresyonizm dağılır ve Cézanne'ın öldüğü yıla, 1906'ya kadar sürecek yeni bir dönem, Post-Empresyonist dönem başlar.[319] 17. ve 18. yüzyıllarda edebiyatın hâkimiyetinden ve Romantizm çağında müziğin oynadığı başrolden sonra, 19. yüzyıl ortalarında resim lehine bir değişiklik meydana gelir. Sanat eleştirmeni Asselineau, resmin şiiri tahtından indirmesine 1840 gibi erken bir tarih verirken,[320] bir kuşak sonra, Goncourt Kardeşler coşkuyla haykırırlar: "Yazarınkiyle kıyaslandığında ne mutlu bir meslektir ressamın mesleği."[321] Resim, yalnızca çağın en ilerici sanatı olarak diğer tüm sanatlara egemen olmakla kalmaz, ürünleri de aynı dönemin edebi ve müzikal başarılarını nitelik bakımından aşar. Özellikle Fransa'da bu dönemin büyük şairlerinin Empresyonist ressamlar oldukları iddia edilebilir.[322] 19. yüzyıl sanatının bir dereceye kadar Romantik kaldığı ve 19. yüzyıl şairlerinin müziğin en yüksek sanatsal ideal olduğuna inandıkları doğrudur. Ama bundan anladıkları şey, somut bir örnekten ziyade, nesnel gerçeklikten bağımsız, mutlak ve dizginsiz bir yaratılışın sembolüdür. Empresyonist resim ise şiir ve müziğin de ifade etmeye çalıştığı ve bu iki sanat dalının ifade araçlarını gölgesel formlara uyarladıkları duyumları keşfeder. Atmosfer izlenimleri, bilhassa ışık, hava ve renk deneyi-

---

319 JOHN REWALD: *The History of Impressionism* (*Empresyonizmin Tarihi*), 1946, s. 6-7.

320 ALBERT CASSAGNE: *La Théorie de l'art pour l'art en France* (*Fransa'da Sanat İçin Sanat Teorisi*), 1906, s. 351.

321 E. ve J. DE GONCOURT: *Journal* (*Günlük*). 1 Mayıs 1869, III, s. 221.

322 HENRI FOCILLON: *La Peinture aux 19e et 20e siècles* (*19. ve 20. Yüzyıllarda Resim*), 1928, s. 200.

mi, resme özgü algılardır. Diğer sanatlar, bu tür ruh hâllerini yeniden üretme çalıştığında, şiir ve müzikte de "gölgesel" bir üsluptan bahsedebiliriz. Bu sanatların üslubu da, belirgin "konturlar"ı bir kenara bırakıp ışık gölge etkisini kullandıklarında ve genel izlenimin tekdüzeliğinden çok, ayrıntıların canlılığına önem verdiklerinde gölgeseldir. Paul Bourget, çağının üslubunda, tek bir sayfanın yarattığı etkinin tüm kitabın genel izleniminden hep daha güçlü olduğuna, bir cümlenin bir sayfadan, tek tek kelimelerin bir cümleden daha çarpıcı bir etki bıraktığına işaret ederken[323] betimlediği şey, Empresyonizmin yöntemidir. Parçalanmış ve dinamik bir dünya görüşünün üslubudur bu.

Ne var ki Empresyonizm sadece tüm sanatlara egemen belli bir dönemin üslubu değil, aynı zamanda evrensel olarak geçerli son "Avrupa" üslubu, beğenide genel bir fikir birliğine dayanan son eğilimdir. Empresyonizmin dağılışından bu yana, ne çeşitli sanatları ne de muhtelif millet ve kültürleri üslup bakımından sınıflandırmak mümkün olabilmiştir. Ama Empresyonizm ne aniden biter ne de aniden başlar. Bütünleyici renkler yasasını ve gölgelerin renklendirilmesini keşfeden Delacroix ve doğadaki renk etkilerinin karmaşık bileşimini kuran Constable, Empresyonist yöntemin çoğunu zaten öngörmüşlerdi. Empresyonizmin özü olan görme eyleminin önem kazanması onlarla başlamıştır. Barbizon ressamlarındaki 'plein-airism'in[324] temelleri, bu gelişim sürecinde bir sonraki adımı temsil eder. Ama Empresyonizmin kolektif bir akım olarak yükselişine katkıda bulunan şey, her şeyden önce, bir yanda –Manet'yle başlayan– kentin sanatsal deneyime dâhil edilmesi, diğer yanda seyirci kitlesinden gelen muhalefet sonucu genç ressamların bir araya toplanmalarıdır. İnsanları bir araya getirip karıştıran metropolden, bireysel tekillik ve yalnızlık duygusuna dayalı böyle samimi bir sanatın çıkması ilk başta şaşırtıcı gelebilir. Ama şu da bilindik bir gerçektir ki, hiçbir şey çok sayıda insanın yakınlığı kadar tecrit edici olamaz ve insan hiçbir yerde kalabalıklar içinde olduğu kadar yalnız ve terk

---

323 PAUL BOURGET, op. cit., s. 25.
324 Plein-air, Fransızca "açık hava" anlamında. (ç.n.)

edilmiş hissedemez. Böyle bir ortamda yaşamın ürettiği iki temel duygu, bir yanda tek başına ve kendi hâline bırakılmışlık duygusu, diğer yanda uğuldayan trafik, hiç bitmeyen bir hareket ve sürekli bir çeşitlilik izlenimi, hayata dair Empresyonist bakış açısını doğurur. En incelikli ruh hallerinin en hızlı duyusal değişimle harmanlandığı bir bakış açısıdır bu. Empresyonizmin bir akım olarak yükselişinin bir başka nedeni, yani seyirci kitlesinin olumsuz tutumu da ilk bakışta şaşırtıcı görünür. Empresyonistler hiçbir zaman izleyicilere saldırgan davranmadılar; aksine geleneksel çerçevenin içinde kalmak istiyorlardı. Bu nedenle çoğu zaman resmî çevrelerde, özellikle de başarıya giden normal yol olarak gördükleri Salon'da tanınmak için umutsuzca çaba harcadılar. Aykırı ruh hâlleri ve seyirci kitlesini şaşkına çevirerek dikkat çekme arzusu, onlarda çoğu Romantik ve birçok natüralistten çok daha küçük bir rol oynar. Yine de resmî çevreler ile genç sanatçılar kuşağı arasında daha önce hiç bu kadar derin bir ayrılık olmamış, alay alınmış olma duygusu hiç bu kadar güçlü hissedilmemişti. Empresyonistler, sanatsal fikirlerinin anlaşılmasında izleyicinin işini kolaylaştırmadılar şüphesiz. Ama Monet, Renoir ve Pissarro gibi büyük, dürüst ve barış yanlısı sanatçıların adeta açlıktan ölmelerine izin veren bir seyirci kitlesi, sanatı takdir etmede ne kadar da başarısız olmuştur!

Üstelik Empresyonizmde, burjuva seyirci kitlesi üzerinde olumsuz bir izlenim bırakacak halka özgü bir unsur da yoktu; daha ziyade bir "aristokrat" üslubuydu Empresyonizm. Zarif ve müşkülpesent, gergin ve duyarlı, duyulara hitap eden ve hazcıydı; nadir ve seçkin konulara meraklıydı. Kişisel deneyimlere, yalnızlık ve inziva deneyimlerine, aşırı hassas duyusal ve sinirsel algılara meyilliydi. Ne var ki Empresyonist sanatçılar, sadece büyük ölçüde burjuvazinin alt ve orta kesimlerinden gelmezler. Aralarında entelektüel ve estetik sorunlarla eski kuşak sanatçılardan çok daha az ilgilenenler de vardır. Seleflerinden daha az çok yönlü ve sofistike olmakla birlikte, bu sanatçıların zanaatkâr ve "teknisyen" yönleri daha ağır basar. Ama aralarında hâli vakti yerinde burjuvaziye, hatta soylu sınıfına mensup olanlar da vardır. Manet, Ba-

zille, Berthe Morisot ve Cézanne zengin anne babaların çocuklarıdır. Degas aristokrattır. Toulouse-Lautrec ise yüksek aristokrasiden gelir. Manet ve Degas'nın incelikli entelektüel üslubu ve terbiyeli tavırları, Constantin Guys ve Toulouse-Lautrec'in zarafeti ve ince sanatı, İkinci İmparatorluk'un kibar burjuva toplumunu, çemberli etek ve dekolte dünyasını, Bois'daki at arabaları ve binek atlarının en çekici yanlarını gösterir.

Edebiyat tarihi, resimden çok daha karmaşık bir tablo ortaya koyar. Edebi bir üslup olarak Empresyonizm, özünde çok kesin tanımlanmış bir olgu değildir; natüralizmin bütünlüğü içinde başlangıcı pek fark edilmez. Sonraki gelişim sürecinde aldığı formlar da Sembolizm olgusuyla iç içe geçmiştir. Kronolojik olarak da edebiyattaki Empresyonizm ile resim arasında belli bir tutarsızlık gözlemlenir. Üslupsal özellikleri edebiyatta ilk ortaya çıkmaya başladığı zaman, resimdeki Empresyonizmin en üretken dönemi çoktan geride kalmıştır. Ne var ki en temel fark, edebiyattaki Empresyonizmin natüralizm, pozitivizm ve materyalizmle bağlantısının görece erken bir tarihte kopmasıdır. Edebiyattaki Empresyonizm neredeyse daha en başından itibaren, ancak Empresyonizm çöktükten sonra resme girebilmiş idealist tepkinin savunucusu olmuştur. Bunun temel nedeni, muhafazakâr seçkinlerin edebiyatta, resimden çok daha önemli bir rol oynamaları ve zanaat geleneğine daha bağlı oldukları için çağın manevi özlemlerine daha fazla direnç göstermeleridir.

Pozitivizmdeki bunalımın yalnızca bir belirtisi olan natüralizmdeki bunalım, 1885'e kadar ayyuka çıkmaz, ama alametler 1870'lerde kendini hissettirmektedir. Cumhuriyet'in düşmanları çoğunlukla rasyonalizmin, materyalizmin ve natüralizmin de düşmanlarıdır; bilimsel ilerlemeye saldırır ve dinî bir canlanmanın entelektüel bir yeniden doğuşu da beraberinde getirmesini beklerler. "Bilimin iflası"ndan, "natüralizmin sonu"ndan, "kültürün ruhsuzlaşarak mekanikleşmesi"nden bahsederler, ama çağın entelektüel yoksulluğuna saldırırken hep Devrim'i, Cumhuriyet'i ve liberalizmi kastederler. Muhafazakârların hükümette nüfuzlarını kaybettikleri doğrudur, ama kamusal yaşamdaki güçlü konumları-

nı korumaktadırlar. Yönetimde, diplomaside ve orduda en önemli mevkileri işgal etmeye devam ederler. Kamusal eğitime –özellikle yüksek dallarına– hâkimdirler.[325] Liseler ve Üniversite, her zaman olduğu gibi ruhban sınıfı ve yüksek finansın hâkimiyetindedir. Yurt dışına yaydıkları kültürel idealler edebiyatta her zamankinden de güçlü bir geçerliliğe sahiptir. Artık akademik eğitim almış yazarlara eskisine kıyasla daha fazla rastlarız. Entelektüel yaşam onların etkisi altında ağırlıklı olarak gerici bir karakter kazanır. Flaubert, Maupassant ve Zola mektepli değildirler. Bourget ve Barrès ise Akademi ve Üniversite ruhunu temsil ederler; kendilerini ulusun kültürel mirasından bir ölçüde sorumlu hisseder ve gençliğin işin ehli entelektüel liderleri olarak öne çıkarlar.[326] Edebiyattaki bu entelektüelleşme belki de dönemin en çarpıcı ve evrensel olarak en geçerli özelliğidir; hem ilerici hem de muhafazakâr yazarlarda ifadesini bulur.[327] Bu bakımdan Anatole France ile onun din adamı ve milliyetçi meslektaşları arasında en ufak bir fark yoktur. Bourget, Barrfès, Brunetière, Bergson ve Claudel'e karşılık sadece tek bir Anatole France olmasına rağmen, bu Voltaireciye gösterilen saygı Fransa'da Aydınlanma ruhunun ölmemiş olduğunu kanıtlar. Öte yandan Aydınlanma'yı uykusundan uyandırmak için Dreyfus olayı ve Panama skandalı gibi olaylar[328] gerekir.

1870 civarında Fransa en ciddi entelektüel ve ahlaki bunalımlarından birini yaşamaktadır. Ama Barrès'in iddia ettiği üzere, bu "entelektüel Sedan"ın[329] Fransa'nın askeri yenilgisiyle hiçbir bağlantısı yoktur.[330] "Hayatın ölümcül yorgunluğu", Bourget'nin san-

---

325 CHARLES SEIGNOBOS: "L'Evolution de la troisième République ("Üçüncü Cumhuriyet'in Evrimi")". E. LAVISSE: *Hist. de la France contempt.*'in içinde (*Çağdaş Fransa Tarihi*), VIII, 1921, s. 54-55.

326 HENRY BÉRENGER: *L'Aristocratie intellectuelle* (*Entelektüel Aristokrasi*), 1895, s. 3.

327 A. THIBAUDET: *Hist de la litt.franç.* (*Fransız Edebiyatı Tarihi*), s. 430.

328 Dreyfus olayıyla, 1894'te Yüzbaşı Alfred Dreyfus'ün haksız yere casuslukla suçlanarak yargılandığı dava ve ardından gelişen olaylar kastediliyor. Panama skandalı ise 1892'de, Üçüncü Cumhuriyet sırasında bir Fransız şirketinin Panama Kanalı inşa etme girişiminde başarısızlıkla sonuçlanan bir yolsuzluk olayıydı. (ç.n.)

329 1-2 Eylül 1870 tarihleri arasında Fransa-Prusya Savaşı sırasında gerçekleşmiş Sedan Muharebesi'ne gönderme. (ç.n.)

330 E. R. CURTIUS: *Maurice Barrès*, 1921, s. 98.

dığı gibi, yaşamın materyalizminden ve göreliliğinden kaynaklanmaz. Bourget ve Barrès, bu yaşam yorgunluğundan en az Baudelaire ve Flaubert kadar etkilenirler. Bu, tüm yüzyılın Romantik hastalığının bir parçasıdır. 1885 kuşağının günah keçisi olarak gördüğü Zola'nın natüralizmi aslında, yetersiz de olsa, insanların zihinlerini ele geçiren nihilizmin üstesinden gelmeye yönelik tek ciddi girişimi temsil eder. 1880'lerin sonlarından itibaren edebiyata, Zola'ya yönelik saldırılar ve önde gelen bir akım olarak natüralizmin çöküşü hâkimdir. Bu, Paris'teki *Echo de Paris*'ye katkıda bulunanlardan Jules Huret'nin düzenlediği ankete verilmiş yanıtlardan çıkan en güçlü izlenimdir. Bu anket, 1891'de *Enquête sur l'évolution littéraire* başlığı altında kitap olarak da yayımlanmıştır ve fikir ve kültür tarihi açısından dönemin en önemli kaynaklarından birini temsil eder. Huret burada, dönemin en önde gelen altmış dört Fransız yazarına, natüralizm hakkında ne düşündüklerini, onlara göre natüralizmin ölüp ölmediğini ya da hâlâ kurtarılıp kurtarılamayacağını, kurtarılamayacaksa yerini hangi edebi akımın alacağını sordu. Zola'nın eski takipçileri başta olmak üzere, ankete katılanların ezici çoğunluğu durumun umutsuz olduğunu düşünüyordu. Sadece sadık Paul Alexis, tehlikeli bir söylentinin yayılmasını önlemek için sabırsızlanıyormuşçasına çarçabuk şu telgrafı çekti: "Naturalisme pas mort. Lettre suit."[331] Ama acele etmesi işe yaramadı. Söylenti yayıldı ve natüralizm, tüm sanatsal varlığını ona borçlu olanlar tarafından bile reddedildi. Çağın yaratıcı yazarlarının çoğu anlamına geliyordu bu. Yüzyılın başına kadar en etkili edebiyat natüralist değil miydi? Bugünün edebiyatı da hâlâ kısmen deneyimin içeriğini genişletmeye yönelmiş, natüralist, biçim yıkıcı bir edebiyat değil midir? Özellikle Bourget, Barrès, Huysmans, hatta Proust'un "psikolojik romanı", "document humain"[332] ile ilgilenen natüralist gözlemin sonucu değil midir? Hem son tahlilde, bütün modern roman, somut tinsel gerçekliğin kesin, ayrıntılı ve giderek artan bir titizlikle işlenmiş hâlinden başka nedir? Natüralizm karşıtı bazı

331 "Natüralizm ölmedi. Edebiyatta yaşıyor." (ç.n.)
332 "İnsani belge." (ç.n.)

özelliklerin resimde olduğu gibi edebiyatta da Empresyonizmin ayrılmaz bir parçası olduğu doğrudur, ama bunlar da natüralizm toprağından çıkmıştır. Dolayısıyla ilk bakışta, halkın tepkisinin şiddeti anlaşılmaz görünür. Natüralizme karşı argümanlar hiç de yeni değildi; ilginç olan şey, natüralizmin zafer kazanmış gibi göründüğü bir zamanda, böyle bir gücenmişlikle saldırıya uğramasıydı. Natüralizmde insanların affedemediği ya da affedemiyormuş gibi durdukları şey neydi? Natüralizmin kaba, yakışıksız ve müstehcen bir sanat; yavan ve materyalist bir felsefenin yansıması; hantal ve eli ağır bir demokratik propaganda aracı; sıkıcı, önemsiz ve amiyane bayağılıklar derlemesi olduğu iddia edildi. Buna göre natüralizm toplumun portresini çizerken sadece insandaki vahşi, yırtıcı ve terbiye edilmemiş hayvanı; çöküşü, insan ilişkilerindeki çözülmeyi; aile, ulus ve dinin temellerinin çürütülmesini betimleyen, kısacası yaşama düşman, yıkıcı ve doğal olmayan bir gerçekliğin resmini veriyordu. 1850 kuşağı, natüralizmin akınlarına karşı sadece üst sınıfların çıkarlarını savunmuştu. 1885 kuşağı ise insanlığı, yaratıcı yaşamı, Tanrı'yı savunur. Aradaki dönemde dine bağlılıkla bir artış olmuş olabilir, ne var ki aynısı samimiyet için geçerli değildir.

İnsanlar, varlığın gizemleri ve insan ruhunun derinliğine dair saçma sapan konuşmaktadırlar. Rasyonel olanı tatsız bulur, bilinmeyeni ve bilinemez olanı keşfetmek ve kehanette bulunmak isterler. Dünyayı reddeden "çileci idealler"e inanır, ama Nietzsche gibi, bunların neden gerçekten gerekli olduğunu sormayı unuturlar. Sembolizm, dönemin en bilinen edebi akımıdır. Verlaine ve Mallarmé, kamusal ilginin merkezinde yer alırlar. Romantik akımın en büyükleri, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Musset, Mérimée, Gautier ve George Sand'ın isimleri Huret'ye verilen cevaplarda hiç zikredilmez.[333] Bunun yerine Stendhal ve Baudelaire keşfedilir, Villiers de l'sle-Adam ve Rimbaud coşkuyla karşılanır; Rus romanına, İngiliz Ön-Raffaelloculuğuna ve Alman felsefesine rağbet vardır. Ama en derin ve en verimli etkinin kaynağı Ba-

---

333 JULES HURET: *Enqête sur l'évolution litt.* (*Edebiyatta Gelişim Araştırması*), 1891, s. xvi-xvii.

udelaire'dir. Baudelaire, sembolist şiirin en önemli selefi ve genel olarak modern lirik şiirin yaratıcısı kabul edilir. Bourget ve Barrès, Huysmans ve Mallarmé kuşağını Romantik estetizm yoluna geri sokarak bu kuşağa yeni mistisizm ile sanata yönelik fanatizm boyutundaki eski düşkünlüğü nasıl uzlaştıracağını öğreten odur.

Estetizm, Empresyonizm çağında gelişiminin zirvesine ulaşır. Hayata karşı edilgen ve tamamen tefekküre dayalı bir tutum, deneyimin gelip geçiciliği ve kayıtsızlığı, hazcı duyumculuk gibi ayırt edici kriterler, artık genel olarak sanatın değerlendirildiği standartlardır. Sanat eseri şimdi sadece kendi başına bir amaç, çekiciliği herhangi bir yabancı ve estetik dışı erek tarafından yok edilmeye müsait kendi kendine yeten bir oyun, yaşamın sunduğu ve kişinin haz almak için kendini özveriyle hazırlaması gereken en güzel hediye olarak kabul edilmektedir. Sanat, bağımsızlığıyla ve alanı dışındaki hiçbir şeyi dikkate almamasıyla, şair ve yazarlara paha biçerken, geçmişin entelektüel kahramanlarının yerini almaya başlayan ve *fin de siècle* idealini temsil eden amatörler için bir yaşam modeline dönüşür. Amatörü her şeyden farklı kılan, "hayatını bir sanat eserine dönüştürmeye" çalışmasıdır. Başka bir deyişle onu pahalı ve yararsız bir şeye, özgürce ve dolu dolu akıp giden bir şeye; güzelliğe, saf forma, ton ve çizgilerin uyumuna sunulan bir şeye dönüştürme çabasıdır. Estetik kültür, işe yaramazlık ve gereksizliğin damgasını vurduğu bir yaşam biçimi, yani Romantik teslimiyetin ve edilgenliğin cisimleşmesi anlamına gelir. Ama Romantizme üstün gelir; sadece sanat uğruna yaşamdan vazgeçmekle kalmaz, yaşamın meşruiyetini sanatın kendisinde arar. Sanat dünyasını, hayattaki hayal kırıklıklarının tek gerçek telafisi, özünde eksik kalmış ve dile getirilmemiş bir varoluşu tamamlayarak gerçekleşmesini sağlayan bir şey olarak görür. Bu, yaşamın sanatla gizlendiğinde daha güzel ve gönül alıcı göründüğü anlamına gelir. Ama aynı zamanda, son büyük Empresyonist ve estetik hazcı olan Proust'un da dediği gibi, yalnızca hafızada, görmede ve estetik deneyimde önemli bir gerçekliğe dönüşür. Deneyimlerimizi, insanlarla ve şeylerle gerçekten karşılaştığımızda değil –zira bu deneyimlerdeki "zaman" ve "şimdi-

lik" hep "kayıp"tır– "zamanı yeniden ele geçirdiğimizde", kendi yaşamımızın oyuncuları değil, seyircileri olduğumuzda, sanat eserleri yarattığımızda ya da bunlardan haz aldığımızda, kısacası hatırladığımızda büyük bir yoğunlukla yaşarız. Proust'ta sanat, Platon'un reddettiği şeye sahip olur: Fikirlere, varlığın temel biçimlerinin gerçek anısına.

Yaşama karşı mutlak anlamda edilgen ve tefekküre dayalı bir yaklaşımın felsefesi olan modern estetizmin teorik temelleri, sanatı iradeden kurtuluş, arzu ve tutkuları susturan bir yatıştırıcı olarak tanımlamış Schopenhauer'a kadar takip edilebilir. Bu estetik felsefe, yaşamın tamamını, irade ve tutkudan bağımsız bu sanatın bakış açısıyla yargılar ve değerlendirir. Onun ideali, tamamen gerçek ya da potansiyel sanatçılardan oluşmuş bir seyirci kitlesidir. Bu sanatsal mizaçlara göre gerçeklik yalnızca estetik deneyimin temelidir. Bu kitle, medeni dünyayı büyük bir sanatçının atölyesi ve sanatçının kendisini de en iyi sanat erbabı olarak görür. D'Alembert şöyle demişti: "Lanet olsun güzelliği yalnızca sanatçılar için var olan sanata." Ne var ki böyle bir uyarıda bulunmak zorunda hissetmiş olması, estetizm tehlikesinin 18. yüzyılda da söz konusu olduğunu kanıtlar; oysa 17. yüzyılda böyle bir fikir kimsenin aklına gelmezdi. 19. yüzyılda ise D'Alembert'in korkusunun bir anlamı kalmamıştır. Goncourtlar onun sözlerini akla gelebilecek en büyük aptallık olarak tanımlar[334] ve sanatı değerlendirmede ön koşulun sanata adanmış bir yaşam, başka bir deyişle sanat pratiği olduğuna yürekten inanırlar.

Empresyonizmin estetik felsefesi, sanatta tam bir iç melezleme sürecinin başlangıcına işaret eder. Sanatçılar eserlerini başka sanatçılar için üretirler ve sanat, yani dünyanın *sub specie artis*[335] biçimsel deneyimi, sanatın gerçek öznesi olur. Kültürün dokunmadığı ham ve el değmemiş doğa, estetik cazibesini kaybeder ve doğallık ideali, yapaylık ideali tarafından bir kenara itilir. Kent, kent kültürü, kent eğlenceleri, "vie factice" ve "paradis artificiels",[336]

---

334 E. ve J. DE GONCOURT: *Idées et sensations* (*Fikirler ve Duyumlar*), 1866.

335 Latince. "Sanat kisvesi altında." (ç.n.)

336 Fransızca "sahte hayat" ve "yapay cennetler." (ç.n.)

yalnızca kıyaslanamayacak kadar çekici değil, aynı zamanda doğanın sözde cazibelerinden çok daha tinsel ve duygulu görünür. Doğa çirkin, sıradan ve şekilsizdir; bir tek sanat onu hoş kılar. Baudelaire taşradan nefret eder, Goncourtlar doğayı düşman bilir ve sonraki estetler, özellikle Whistler ve Wilde, ondan aşağılayıcı bir ironiyle bahsederler. Bu, pastoralin, doğal olana yönelik Romantik coşkunun ve akıl ile doğanın özdeşliğine olan inancın sonudur. Rousseau'ya ve onun başlattığı doğa durumu kültüne tepki artık nihai bir sonuca bağlanır. Basit ve açık, içgüdüsel ve sade olan her şey değerini kaybeder. Artık kültürün bilinci, entelektüalizmi ve yapaylığı arzulanmaktadır. Sanatsal yaratım sürecinde zekâ ve eleştirel yetinin işlevleri yeniden vurgulanır. Sanatçının hayal gücü sürekli olarak iyi, vasat ve kötü şeyler üretir, der Nietzsche. Kullanılacak malzemeyi önce reddeden, sonra seçen ve düzenleyen, onun muhakeme yeteneğidir.[337] Bu fikir, tüm "vie factice" felsefesi gibi, temel olarak Baudelaire'den gelir.[338] Baudelaire, "aldığı hazzı bilgiye dönüştürmeyi" ve şairin içindeki eleştirmenin her zaman fikir beyan etmesini ister. Hatta yapay olan her şeye duyduğu coşku ve hayranlık o denli ileri gider ki, sanatçı sonunda doğayı ahlaken aşağı görmeye başlar. Kötülüğün hiç çaba sarf etmeden, yani doğal olarak gerçekleştiğini, oysa iyiliğin hep bir tasarı ve amacın ürünü olduğunu, dolayısıyla yapay olduğunu, doğal olmadığını iddia eder.[339]

Kültürün yapaylığına duyulan coşku, bazı açılardan Romantik kaçışın yeni bir biçimidir. Yapay ve kurmaca bir yaşam seçilmiştir, çünkü gerçeklik asla yanılsama kadar güzel olamaz. Gerçeklikle her türlü temas, tüm hayal ve istekleri gerçekleştirme girişimleri bunların bozulmasına yol açar. Ama artık insanlar Romantiklerin yaptıkları gibi toplumsal gerçeklikten kaçıp doğaya değil, daha üstün, daha yüceltilmiş ve daha yapay bir dünyaya sı-

---

337 NIETZSCHE: *Menschliches Allzumenschliches* (*İnsanca, Pek İnsanca*), 155.

338 BAUDELAIRE: *Richard Wagner et Tannhaeuser a Paris* (*Richard Wagner ve Tannhaeuser Paris'te*), 1861.

339 BAUDELAIRE: *Le Peintre de la vie moderne* (*Modern Yaşamın Ressamı*), 1863. Yeniden basımı için bkz. BAUDELAIRE: *L'Art moderne* (*Modern Sanat*), (Ed.) E. Raynaud, 1931, s. 79.

ğınırlar. Villiers de l'Isle-Adam'ın hayata karşı yeni tutumun klasik betimlemelerinden biri olan *Axel*'inde (yazarın ölümünden sonra, 1890'da yayımlandı), entelektüel ve hayalî varlık biçimleri, her zaman doğal ve pratik olandan üstündür. Gerçekleşmemiş arzular sıradan ve önemsiz gerçekliğe kıyasla hep daha mükemmel ve tatmin edici görünür. Axel, âşık olduğu Sara'yla intihar etmek ister. Sara da onunla ölmeye hayli isteklidir, ama ölmeden önce bir geceliğine aşkın mutluluğunu tatmak istemektedir. Ne var ki Axel bunu yaparlarsa daha sonra ölme cesaretini kendinde bulamamaktan ve gerçekleşen tüm hayaller gibi aşklarının da zamana dayanamayacağından korkar. Kusursuz yanılsamayı, kusursuz gerçekliğe tercih eder. Neo-Romantizm düşüncesinin tamamı aşağı yukarı bu duyguyla ilgilidir. Her yerde, Nietzsche'nin de dediği gibi, Elsalarını düğün gecesi yüzüstü bırakan Lohengrinlere rastlarız. "Hayat mı?" diye sorar Axel; "hizmetkârlarımız onu bizim yerimize yaşıyorlar." Bu doğal ve pratik olana karşı çıkan estetizmin başlıca belgesinde, Huysmans'ın *À rebours*'unda [Tersine, 1884], manevi yaşam bütünüyle pratik yaşamın yerini alır. Romanın meşhur kahramanı, tüm Dorian Graylerin prototipi olan Des Esseintes, kendisini dünyadan öyle gizemli biçimde yalıtır ki, gerçekliğin onu hayal kırıklığına uğratmasından korktuğu için yolculuğa çıkmaya bile cesaret edemez. Estetin doğadan sıkılmasına yansıyan, felç edici, yaşamı mahveden öznelciliğin aynısıdır bu. "Doğa devri kapandı" der Des Esseintes, "manzaralarının ve gökyüzünün iğrenç monotonluğuyla tüm duyarlı zihinlerin sabrını nihayet tüketti doğa." Bu tür zihinler için tek bir yol vardır: Kendini tamamen bağımsız kılmak ve doğanın yerine aklı, gerçeğin yerine kurmacayı geçirmek. Her şeyi çarpıtıp tüm doğal içgüdü ve eğilimleri tersine çevirmek zorundadırlar. Des Esseintes evinde manastırda gibi yaşar; kimseyi ziyarete gitmez, kimseyi misafir kabul etmez; ne mektup yazar ne de mektup alır; gündüzleri uyur ve okur, hayallere dalar, geceleri düşünüp taşınır; kendi "yapay cennet"lerini yaratır ve sıradan ölümlülerin zevk aldıkları her şeyden vazgeçer. Renkler, kokular, içkiler, yapay çiçekler ve nadir mücevherlerle senfoniler icat

eder; çünkü onun tinsel akrobasi enstrümanları nadir ve pahalı olmalıdır. Doğal, ucuz, yavan olan ile halka özgü olan şeyler, onun kelime dağarcığında eş anlamlıdır.

Ne var ki belki de tüm bu felsefenin mistisizmi en güçlü, Villiers de L'Isle-Adam'ın kısa öyküsü *Véra*'da ifade edilmiştir.[340] Véra, kahramanın idolleştirdiği, erken vefat etmiş karısıdır. Kahraman, karısının ölümü fikrine tahammül edemediği için bu gerçeği kabullenmez. Des Esseintes, kadının gömülü olduğu mahzenin anahtarını parmaklıkların arasından içeri atıp evine döner ve yeni, yapay bir hayata başlar, yani hiçbir şey olmamış gibi eski hayatına devam eder. Karısı hâlâ yanında ve hayattaymış gibi davranır, eve girip çıkar, konuşur. Hâli tavrı o kadar tutarlı ve kesintisiz bir şekilde sürüp gider ki, Véra hayatta olsa ancak bu kadar inandırıcı olabilir. Karısının varlığı manen öylesine gerçektir, kişiliği öyle dolaysız ve ezici bir enerji yaymaktadır ki, kurmaca yaşamı gerçek ölümünden çok daha derin, çok daha hakiki ve sahici bir gerçekliğe sahiptir. Uyurgezer kocanın dudaklarından bir anda şu sözler dökülene kadar da ölmez: "Hatırlıyorum... Ne de olsa gerçekten öldün!" Gerçekliği kabullenmeyi inatla reddediş ile Hristiyanlığa özgü dünyayı inkâr arasındaki benzerlik hiçbir uyanık okurun gözünden kaçmaz. Öte yandan okur, bir saplantının inatçılığı ile dinî bir inancın sarsılmazlığı arasındaki farkın ayırdına varmaktan da geri kalmayacaktır. Romantik *Weltschmerz*'in bu yeni ve Empresyonist formu, yani *can sıkıntısı* [ennui] kadar Orta Çağ ruhuna yabancı, Hristiyanlığa uzak bir şey hayal etmek imkânsızdır. Bu, hayatın monotonluğuna karşı hissedilen tiksintinin yansımasıdır.[341] Dolayısıyla, daha önce de belirtildiği üzere, ilahi düzene inancın hâlâ geçerli olduğu daha eski çağların, dünyada olup bitenlerin nahoş yönleri konusunda hissettiği memnuniyetsizliğin tam tersidir.[342] Eski çağlarda Fortuna'nın kararsızlığı, kaderin değişkenliği ve hesaplanamazlığı insanları telaşa düşürüyordu. Barışa ve güvenli-

---

340 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: *Contes cruels* (*Acımasız Masallar*), 1883, s. 13 ff.
341 ÉMILE TARDIEU: *L'Ennui* (*Can Sıkıntısı*), 1903, s. 81 ff.
342 E. VON SYDOW: *Die Kultur der Dekadenz* (*Dekadans Kültürü*), 1921, s. 34.

ğe, huzurun tekdüzeliğine ve can sıkıntısına genel bir özlem vardı. Modern estetin ise en dayanılmaz bulduğu şey, burjuva yaşamının düzeni ve güvenliğidir. Empresyonistlerin uçup giden zamanı yakalamaya çalışmaları, en yüce ve en az ikame edilebilir değer olarak geçici ruh hallerine teslim oluşları, anı yaşama ve onun tarafından özümsenme amaçları, bu burjuva olmayan yaşam anlayışının, burjuva pratiğinin rutin ve disiplinine karşı isyanın sonucudur. Empresyonizm de Romantiklerden bu yana tüm ilerici akımlar gibi muhalif bir sanattır ve Empresyonistler her zaman farkında olmasalar da hayata Empresyonist yaklaşımlarındaki gizli isyankârlık, burjuva seyirci kitlesinin yeni sanatı reddetmesinin nedenlerinden biridir.

1880'lerde insanlar zamanın estetik hazcılığını "dekadans" olarak tanımlamaya bayılırlar. Zarif Epikürosçu Des Esseintes, aynı zamanda şımartılmış "dekadan"ın prototipidir. Ne var ki dekadans kavramı, estetizmde zorunlu olarak yer almayan özellikleri, dolayısıyla bilhassa kıyamet ve buhran hissini, yani yaşamsal bir sürecin sonunda ve çökmekte olan bir medeniyetin karşısında duruyor olma bilincini içerir. Eski, bitkin ve aşırı incelikli kültürlere, Helenizm'e, Roma İmparatorluğu'nun son yıllarına, Rokoko'ya ve büyük ustaların olgun ve "Empresyonist" üslubuna hissedilen yakınlık, dekadans duygusunun özüdür. Uygarlık tarihinde bir dönüm noktasına tanıklık ettiğinin bilincinde olmak yeni bir şey değildi. Ama eski çağlarda insanlar, söz gelimi Musset'nin yaptığı gibi, miadı dolmakta olan bir kültüre ait olmanın kaderine derinden üzülürken, şimdi entelektüel asalet fikrini yaşlılık ve yorgunluk, aşırı üretim ve yozlaşma kavramlarıyla birlikte ele almaktadırlar. İnsanlar gerçek bir değişim ve çürüme çılgınlığına kapılırlar. Bu da büsbütün yeni olmayan, ama her zamankinden çok daha güçlü bir duygudur. Rousseauculuk, Byronvari yaşamın yorgunluğu ve Romantik ölüm tutkusuyla benzerlikler apaçık ortadadır. Hem Romantikleri hem de dekadanları çeken uçurum ve onları sarhoş eden yıkım, kendi kendini yok etmekten alınan keyiftir. Ama dekadan için "her şey bir uçurum"-dur; her şey yaşam korkusuyla, güvensizlikle doludur: Baude-

laire'in dediği gibi, "Tout plein de mugue horreur, menant on ne sait où."[343]

"Hakikatin üzücü olup olmadığını kim bilebilir?" diye yazar Renan. Büyük Rusların hiçbirinin katılmayacağı, son derece derin bir şüpheciliği yansıtan sözlerdir bunlar. Onlar için her şey üzücü olabilirdi, ama hakikat asla. Fakat Rimbaud'nun şu sözleri kulağa ne kadar da uğursuz gelmektedir: "Ce qu'on ne sait pas, c'est peut-être terrible"[344] (*Le Forgeron* [Demirci'den]). İnsan, anlaşılmaz ve bitmez tükenmez bilmecelerle kuşatıldığını hisseder, ki hemen arkasından şu gelir: "Nous saurons."[345] Hristiyan için günah, şövalye için sahtekârlık, burjuva için yasa dışılık olan uçurum, dekadan için kavram, kelime ve formüllerle ifade edemediği her şeydir. Bir form elde etmek için verdiği umutsuz mücadele ve biçimlenmemiş, evcilleştirilmemiş ve doğal olan her şeye karşı üstesinden gelemediği tiksinti bundan kaynaklanır. Her zaman derin olmasa da en çok formüle sahip olan, çoğunlukla zayıf da olsa her şeye karşılık bir kelime bulabilen çağlara düşkünlüğünün nedeni de budur.

Verlaine'in "Je suis l'empire à la fin de la décadence"ı[346] çağın imzası hâline gelir. Roma'nın gerileme döneminin savunucuları Gérard de Nerval,[347] Baudelaire ve Gautier,[348] onun selefleridir. Ama sloganı doğru zamanda ortaya atarak o döneme kadar salt bir ruh hâlinin ifadesi olan şeye bir kültürel program karakterini kazandıran kişi Verlaine'dir. Altın Çağ'a dair hiçbir şey bilmeyen ya da bilmeyi reddeden kültür dönemleri olmuştur. Ama 19. yüzyılın dekadanlarından önce, Altın Çağ'a karşı Gümüş Çağ'ı yeğleyen bir nesil olmamıştı. Bu seçim, yalnızca büyük ataların soyundan gelme bilincini, gecikmiş mirasçıların alçak gönüllülüğünü değil, bir tür suçluluk ve aşağılık duygusunu da ima eder. "Deka-

343 "Kim bilir insanı nereye götüren belli belirsiz bir korkuyla dolu her şey." (ç.n.)
344 "Bilmediğimiz şey belki de korkunç bir şeydir." (ç.n.)
345 "Bileceğiz." (ç.n.)
346 "Ben dekadansın sonundaki imparatorluğum." (ç.n.)
347 PETER QUENNELL: *Baudelaire and the Symbolists* (*Baudelaire ve Sembolistler*), 1929, s. 82.
348 MAX NORDAU: *Entartung* (*Yozlaşma*), 1896, 3. baskı, II, s. 102.

danlar", vicdan azabı çeken hazcılardı; Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Verlaine, Wilde ve Beardsley gibi kendilerini Katolik Kilisesi'nin kollarına atan günahkârlardı. Bu suçluluk duygusu en çok aşk anlayışlarında doğrudan yansımasını buldu. Dekadanların aşk anlayışına tamamen Romantiklerin psikolojik ergenliği egemendi. Baudelaire'e göre aşk, yasaklanmış olanın özü, insanın düşüşü, masumiyetin onarılamaz kaybıdır. "Faire l'amour, c'est faire le mal"[349] der Baudelaire. Ama onun Romantik satanizmi, bu günahkârlığı bir şehvet kaynağına dönüştürür: Aşk yalnızca özünde kötü olmakla kalmaz, aşkın verdiği en büyük haz, kişinin kötülük yaptığının bilincinde olmasıdır.[350] Dekadanların Romantiklerle paylaştıkları ve yine Baudelaire'in aracı olduğu fahişeye duyulan yakınlık, aşkla aynı çekingen, suçluluk yüklü ilişkinin ifadesidir. Elbette her şeyden önce burjuva toplumuna ve burjuva aileyi temel alan ahlaka başkaldırının yansımasıdır bu. Fahişe, déracinée[351] ve yasa dışıdır; aşkın yalnızca kurumsal burjuva biçimine değil, "doğal" manevi biçimine de kafa tutan bir isyankârdır. Duygunun yalnızca ahlaki ve toplumsal örgütlenmesini değil, bizzat temellerini de yok eder. Fahişe, tutku fırtınalarının ortasında soğukkanlılığını korur, uyandırdığı şehvetin üstün konumdaki seyircisidir, başkaları kendinden geçip sarhoş olduğunda o, kendini yalnız ve kayıtsız hisseder; kısacası sanatçının kadın versiyonudur. Dekadan sanatçıların fahişeye gösterdikleri anlayışın nedeni, bu duygu ve kader ortaklığıdır. Çünkü sanatçılar kendilerini nasıl pazarladıklarını, en kutsal duygularını nasıl teslim ettiklerini, sırlarını ne kadar ucuza sattıklarını iyi bilirler.

Fahişeyle bu dayanışma beyanı, sanatçıların burjuva toplumuna yabancılaşma süreçlerini tamamına erdirir. Thomas Mann'ın kahramanlarından biri için söylediği gibi, "Kötü öğrenci arka sırada" oturur ve kamusal çatışma sahnesinden çekilmiş olmanın verdiği rahatlamayı hisseder. "Arka sırada" olduğu için hor görülür, ama rahatsız edilmez. Thomas Mann gibi, hayata bakışı tek bir

---

349 "Sevişmek incitmektir." (ç.n.)

350 BAUDELAIRE: *Journaux intimes* (*Günlükler*), (Ed.) Ad. van Bever, 1920, s. 8.

351 "Yerinden edilmiş." (ç.n.)

merkezi soruna, yani sanatçının burjuva dünyasındaki konumuna bağlı olan bir düşünürün bu görünüşteki masum sözü, sanatçının yaşam tarzına ilişkin yorumuyla da bir şekilde bağlantılı olmalıdır. Sanatçının sürdüğü özel yaşam biçimi, aslında onu tüm sorumluluk ve eylemlerinin hesabını verme zorunluluğundan kurtaran bir "arka sıra" gibidir ve burjuvaziye her türlü hırstan yoksun görünür. Her hâlükârda Thomas Mann'ın "burjuva" bakış açısı da, Henry James'in "doğru" toplumsal felsefesi gibi, gösterişli bir şekilde "arka sırada" yerini almış ve insanların muhatap olmayı reddettikleri sanatçı tipinin yaşam tarzına bir tepki olarak anlaşılabilir. Ne var ki Thomas Mann ve Henry James, sanatçının insanlık dışı bir varoluşa mecbur kaldığını, normal yaşam tarzının ona açık olmadığını ve kendiliğinden, bilinçsiz ve sıcak insani duyguların onun amacıyla hiçbir ilgisi olmadığını pekâlâ bilirler. Onun kaderinin paradoksu, dışlandığı bir hayatı tanımayı görev edinmiş olmasıdır. Bu durum ciddi, çoğu zaman çözümsüz sorunlara neden olur. Henry James'in *Ustanın Dersi*'nde karşı karşıya gelen iki yazardan en küçüğü Paul Overt, sanata adanmış bir hayatın tabi olduğu acımasız manastır disiplinine boş yere başkaldırır. Ustanın, Henry St. George'un kendisinden talep ettiği her türlü kişisel ve özel mutluluktan feragat buyruğuyla boşuna mücadele eder. Kendini sattığı gücün acımasız tiranlığı karşısında kalbi acıyla dolar, bıkıp usanmıştır. Usta, "Sanatı savunduğum aklınıza gelmiyor mu hiç?" diye yanıtlar onu. "Ne mutlu sanatın olmadığı toplumlara." Thomas Mann'ın da sanata yönelik eleştirisi bir o kadar sert ve acımasızdır. Çünkü tüm problematik, şaibeli ve itibarsız yaşamların, tüm zayıfların, hastalıklı ve yozlaşmışların, tüm maceracı, dolandırıcı ve suçluların, nihayetinde Hitler'in bile sanatçının tinsel akrabaları olduğunu söyler,[352] sanata karşı gelmiş geçmiş en korkunç suçlamayı formülleştirir.

Empresyonizm çağı, topluma yabancılaşmış ve aşırı uçlara gitmiş iki modern sanatçı türü üretir: Yeni bohemler ve Batı medeniyetinden kaçıp uzak ve egzotik diyarlara sığınanlar. Her ikisi de ay-

---

352 BAUDELAIRE: *Oeuvres posthumes* (*Ölümünden Sonra Yayımlanmış Eserleri*), (Ed.) J. Crépet, I, s. 223 ff.

nı duygunun, aynı "uygarlığın huzursuzluğu"nun ürünüdür. Aralarındaki tek fark, ilkinin "iç göçü", ikincisinin ise gerçek kaçışı seçmiş olmasıdır. Ama her ikisi de dolaysız gerçeklikten ve pratik etkinlikten kopmuş aynı soyut yaşamı sürdürür, her ikisi de kendilerini kaçınılmaz olarak halkın çoğunluğuna giderek daha garip ve anlaşılmaz görünen biçimlerde ifade eder. Modern uygarlıktan bir kaçış olarak uzak diyarlara yolculuk, burjuva yaşam tarzına karşı bohem itiraz kadar eskidir. Her ikisinin de kaynağı Romantik gerçek dışılık ve bireyciliktir, ama süreç içerisinde dönüşüme uğramışlardır ve şimdi yeni sanatsal deneyim formu bir kez daha Baudelaire'e atfedilebilir. Romantikler hâlâ "mavi çiçeği", hayaller ve idealler diyarını arıyorlardı. "Mais les vrais voyageurs" der Baudelaire, "sont ceux-là seuls qui partir..."[353] Gerçek kaçış budur, kişinin aklı çelindiği için değil, bir şeyden iğrendiği için girişilen, bilinmeyene yolculuktur.

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, o Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons![354]

Rimbaud, ayrılık acısını vurgular: "La vie est persiste, nous ne sommes pas au monde."[355] Ama Baudelaire'in modern şiirde bir benzeri olmayan veda sözlerinin güzelliğini aşamaz. Bununla birlikte Baudelaire'in tek gerçek varisi, ustanın hayali yolculuklarını gerçekleştirip ondan önce bohem dünyaya kaçıştan ibaret olan bir olguyu, bir yaşam biçimine dönüştüren tek kişidir Rimbaud.

Fransa'da bohemlik, tek tip ve net bir olgu değildir. Puccini'nin operasındaki uçarı ve sevimli gençlerin, Rimbaud'yla ve onun kö-

---

353 "Ama asıl gezginler çekip gidenlerdir." (ç.n.)

354 Baudelaire'in "Yolculuk" adlı şiirinden. "Ey Ölüm, yaşlı kaptan, geri dönelim artık! / Sıkıldık bu ülkeden, demir alsın gemimiz! / Mürekkep gibi kara olsa da deniz ve gök, / Bilirsin, ışıl ışıl aydınlık yüreğimiz!" Çeviri Erdoğan Alkan'a ait. Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri* (Çev. Erdoğan Alkan), Varlık Yayınları, 2005, İstanbul. (ç.n.)

355 "Hayat devam ediyor. Biz dünyada değiliz." (ç.n.) Rimbaud'nun *Cehennemde Bir Mevsim*, "Cehennem Gecesi"nden. (ç.n.)

tü ruhlar tarafından ele geçirilmesiyle ya da Verlaine'in suç ve mistisizm arasındaki bocalamasıyla hiçbir ortak yanı olmadığını göstermek için özel bir kanıta gerek yoktur. Ama Rimbaud ve Verlaine'in soyağacının birçok kolu vardır ve bunları açıklamak için sanatçı yaşamının üç farklı aşaması ve biçimi arasında ayrım yapmak gerekir: Romantik bohem, natüralist bohem ve Empresyonist çağın bohemi.[356] Bohem, başlangıçta burjuva yaşam tarzına karşı bir protesto gösterisinden başka bir şey değildi. Çoğunlukla hâli vakti yerinde insanların oğulları olan genç sanatçı ve öğrencilerdi bohemler. Egemen topluma muhalefetleri genellikle sadece gençlik coşkusu ve inatçılığın ürünüydü. Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Arsène Houssaye, Nestor Roqueplan ve diğerleri, burjuva toplumundan, mecbur kaldıkları için değil, burjuva babalarından farklı yaşamak istedikleri için koptular. Onlar, özgün ve abartılı olmak isteyen gerçek Romantiklerdi. Tıpkı egzotik bir diyara seyahat eder gibi, yasa dışı kişilerin ve dışlanmışların dünyasına yolculuk yaptılar. Sonraki bohemlerin sefaleti hakkında hiçbir şey bilmiyorlardı ve istedikleri zaman burjuva toplumuna dönmekte özgürdüler. Öte yandan, Champfleury, Courbet, Nadar ve Murger'nin ait oldukları bir sonraki kuşağın bohemi, başka bir deyişle merkezi birahane olan saldırgan natüralizmin bohemi, gerçek bohemdi, yani sanatçı proletaryaydı. Bu bohem grubu, hiçbir yaşam güvencesi olmayan, burjuva toplumunun sınırlarının dışında duran ve burjuvaziye karşı mücadelesi asil ruhlu bir oyun değil, acı bir zorunluluk olan insanlardan oluşuyordu. Burjuva olmayan yaşam tarzları, sürdürdükleri şaibeli yaşantıya en uygun biçimdi ve artık hiçbir anlamda bir maskeli balo değildi. Ama kronolojik olarak bu kuşağa ait olan Baudelaire nasıl entelektüel açıdan bir yandan Romantik boheme geri dönüşü, diğer yandan Empresyonist olana doğru bir ilerlemeyi işaret ediyorsa, Murger de farklı bir anlamda da olsa, bir geçiş olgusunu temsil eder. Artık bohem, "Romantik" olmaktan çıktığına gö-

356 RENÉ DUMESNIL: *L'Époque réaliste et naturaliste* (*Realist ve Natüralist Dönem*), 1945, s. 31 ff. ile karşılaştırınız.—ERNEST RAYNAUD: *Baudelaire et la religion du dandysme* (*Baudelaire ve Dandyism Dini*), 1918, s. 13-14.

re, burjuvazi onu Romantikleştirmeye ve idealleştirmeye başlar. Bu süreçte Murger, *maître de plaisir* rolünü oynayıp evcilleştirilmiş ve temizlenmiş bir Quartier Latin sunar. Bu hizmetinin karşılığında, hak ettiği gibi, orta sınıfça kabul edilmiş yazarların saflarına terfi ettirilir. Filisten, bohemi genel olarak bir yeraltı dünyasıymış gibi görür. Bohem onu hem cezbeder hem de tiksindirir. Boheme egemen olan özgürlük ve sorumsuzlukla flört eder, ama bu özgürlüğün ima ettiği düzensizlik ve anarşiden kaçınır. Murger'nin idealleştirmesi, burjuva toplumunu bu yönden tehdit eden tehlikeyi olduğundan daha zararsız göstermeyi amaçlar. Hiçbir şeyden şüphelenmeyen burjuvanın, şaibeli arzularını gerçekleştireceğine dair hayallerini sürdürmesini sağlar. Murger'nin figürleri genellikle neşeli, biraz uçarı, ama tamamen iyi huylu, tıpkı burjuva okurunun şamatalı öğrencilik yıllarından hatırladığı gibi, yaşlandıklarında geriye dönüp baktıklarında bohem yaşamlarını hatırlayacak genç insanlardır. Burjuvanın gözünde bu iğreti izlenim, bohemle ilgili son kuşkuları da ortadan kaldırdı. Murger, görüşlerinde kesinlikle yalnız değildi. Balzac da genç sanatçıların bohem yaşamını bir geçiş aşaması olarak tanımlıyordu. *Un Prince de la Bohême*'de [Bohem Bir Prens] "Bohem" diye yazar, "henüz tanınmayan, ama bir gün herkesçe tanınıp meşhur olacak genç insandır."

Ne var ki natüralizm çağında sadece Murger'nin anlayışı değil, bohemlerin gerçek yaşamı da, sonraki kuşağın kendilerini burjuva toplumundan soyutlayan şair ve sanatçılarının –Rimbaud, Verlaine, Tristan Corbière ve Lautréamont– yaşamlarıyla karşılaştırıldığında hâlâ toz pembe görünür. Bohemler, serserilerden ve kanun dışılardan oluşan bir topluluk, bozuk ahlakın, anarşi ve sefaletin kol gezdiği bir sınıf, yalnızca burjuva toplumundan değil, tüm Avrupa uygarlığından kopmuş bir umutsuzlar grubu hâline gelmişti. Baudelaire, Verlaine ve Toulouse-Lautrec ağır içici; Rimbaud, Gauguin ve Van Gogh birer serseri ve evsiz barksız gezgindirler. Verlaine ve Rimbaud hastanede ölür, Van Gogh ve Toulouse-Lautrec bir süre akıl hastanesinde yaşarlar ve çoğu hayatlarını kafelerde ve müzik salonlarında, genelev, hastane ya da sokaklarda geçirir.

Topluma faydalı olabilecek her şeyi kendi içlerinde yok eder, kendi doğalarında başkalarıyla ortak olan her şeyin kökünü kazımak istercesine kendilerine ve yaşama süreklilik ve kalıcılık katan her şeye öfke duyarlar. "Başkaları için yararsız ve kendim için tehlikeli olduğumdan kendimi öldürüyorum" diye yazar Baudelaire, 1845 tarihli bir mektubunda. Ama kalbi bir tek kendi mutsuzluğunun bilinciyle değil, başkalarının mutluluğunun bayağı ve aşağılık bir şey olduğu duygusuyla da doludur. "Siz mutlu bir adamsınız" diye yazar, başka bir mektupta. "Bu kadar kolay mutlu olduğunuz için sizin adınıza üzülüyorum, efendim. İnsan kendini mutlu zannediyorsa hayli alçalmış olmalıdır."[357] Aynı ucuz mutluluk duygusuna karşı horgörüyü Çehov'un kısa öyküsü *Bektaşi Üzümü*'nde de buluruz. Bohemliğe bu denli yakınlık duyan bir yazar için bu bir tesadüf değildir. Sanatçılarla ilgili kısa öykülerinden birinin kahramanı, ev sahibine "Söyle, neden bu kadar tekdüze bir hayat sürüyorsun?" diye sorar. "Hayatım yorucu, sıkıcı, monoton, çünkü ben bir ressamım, antika bir tipim ve hayatım boyunca kıskançlık ve hoşnutsuzlukla, işime inanmadan, endişelenerek yaşadım: Hep fakirim, serseriyim, ama sen varlıklı, normal bir adamsın, toprak sahibisin, bir beyefendisin. Neden böyle sessiz sakin yaşıyor ve hayattan bu kadar az şey alıyorsun?"[358] Eski bohem kuşağının hayatı en azından renkliydi; rengarenk ve ilginç bir yaşam uğruna sefaletlerine katlanmışlardı. Ama yeni bohemler donuk, köhne ve boğucu bir can sıkıntısının baskısı altında yaşarlar. Sanat artık sarhoş etmez, sadece uyuşturur.

Yine de ne Baudelaire ne Çehov ne de diğerlerinin, Rimbaud gibi bir insan için hayatın nasıl bir cehenneme dönüşebileceğine dair bir fikirleri vardı. Böyle bir hayatın tam olarak tasavvur edilebilir hâle gelmesi için Batı kültürünün mevcut bunalım aşamasına ulaşması gerekiyordu. Sinir hastası, işe yaramaz, aylak, o ülke senin bu ülke benim gezip dolaşan; yabancı dil öğretmeni, sey-

---

357 BAUDELAIRE: *Oeuvres posthumes* (*Ölümünden Sonra Yayımlanmış Eserleri*), (Ed.) J. Crépet, I, s. 223 ff.

358 ÇEHOV: *The House with the Mezzanine. A Painter's Story* (*Asma Katlı Ev. Bir Ressamın Hikayesi*), (Çev.) S. S. Koteliansky, Everyman's Library.

yar satıcı, sirk çalışanı, liman işçisi, yevmiyeli tarım işçisi, denizci, Hollanda ordusunda gönüllü asker, tamirci, kâşif ve sömürge tüccarı olarak çalışıp Tanrı bilir başka hangi işlerde geçimini sağlamayı başarmış tamamen kötücül ve tehlikeli bir adamdır Rimbaud. Afrika'da bir yerde enfeksiyon kapınca otuz yaşında Marsilya'daki bir hastanede bacağını kesmek zorunda kalırlar. Otuz yedisinde korkunç bir ıstırap içinde yavaş yavaş ölür. On yedisinde ölümsüz şiirler yazmış, on dokuzunda şiir yazmayı tamamen bırakmış ve hayatının kalanında mektuplarında edebiyattan hiç söz etmemiş bir dâhidir. En değerli eşyalarını fırlatıp atarak hepsini bütünüyle aklından çıkarmış, onlara sahip olduğunu hepten inkâr eden, kendine ve başkalarına karşı suçlu biridir. Modern şiirin öncülerinden biri ve birçok insanın iddia ettiği üzere onun gerçek kurucusudur. Şöhreti Afrika'ya kadar uzanarak kendisine ulaştığında dinlemeyi reddeder ve bir "merde pour la poésie"[359] ile geçiştirir: Bir şair fikriyle daha fazla çelişen, bundan daha korkunç bir şey hayal edilebilir mi? Yoksa Tristan Corbière'in dediği gibi, şiirleri bir başkasına mı aitti; onları okumamış mıydı? Akla gelebilecek en korkunç nihilizm, kendini yadsımanın uç noktası değil midir bu? Saygın, sağduyulu ve müşkülpesent burjuva Flaubert ile onun sofistike, görgülü ve sanatsever arkadaşlarının ektikleri tohumun gerçek meyvesi işte budur.

1890'dan sonra "dekadans" kelimesi anlamını kaybeder ve insanlar önde gelen sanatsal eğilim olarak "Sembolizm"den bahsetmeye başlarlar. Terimi Moréas kullanıma sokarak onu şiirde gerçekliği "fikir" ile değiştirme girişimi olarak tanımlar.[360] Yeni terminoloji, Mallarmé'nin Verlaine karşısında kazandığı zafere ve vurgunun duyusal Empresyonizmden tinselciliğe kaymasına uygundur. Sembolizmi Empresyonizmden ayırt etmek genellikle çok zordur; iki kavram kısmen zıt, kısmen eş anlamlıdır. Verlaine'in Empresyonizmi ile Mallarmé'nin Sembolizmi arasında oldukça keskin bir ayrım vardır, ama Maeterlinck gibi bir yazar için uygun üslup kategorisini bulmak hiç de o kadar basit değildir. Op-

---

359 "Başlarım şiirinize." (ç.n.)
360 *Le Figaro*, 18 Eylül 1886.

tik ve akustik etkilerinin yanı sıra, farklı duyusal verilerin karıştırılıp harmanlanması ve çeşitli sanat formları arasındaki karşılıklı eylem olarak Sembolizm, özellikle de Mallarmé'nin şiirin mülkiyetinden müziğin geri kazanılması olarak anladığı şey, "Empresyonist"tir. Ama Sembolizm, irrasyonalist ve tinselci yaklaşımıyla, natüralist ve materyalist Empresyonizme karşı sert bir tepkiyi de yansıtır. Natüralist ve materyalist Empresyonizm için, duyusal deneyim nihai ve indirgenemez bir şeydir. Oysa Sembolizm için ampirik gerçekliğin tamamı yalnızca fikirler dünyasının imgesidir.

Sembolizm, Romantizmle, yani şiirin çekirdeği olan metaforun keşfiyle başlayıp bir Empresyonist imge bolluğuna yol açan gelişimin nihai sonucunu temsil eder. Ama Sembolizm, Empresyonizmi materyalist dünya görüşü, Parnasse'ı da biçimciliği ve rasyonalizmi nedeniyle yadsımakla kalmaz, duygusallığı ve metaforik dilinin geleneksellliğinden ötürü Romantizmi de reddeder. Bazı açılardan Sembolizm, daha önceki şiirin tümüne bir tepki olarak düşünülebilir;[361] ya daha önce hiç bilinmeyen ya da hiç vurgulanmamış bir şeyi keşfeder: "Poésie pure.[362]"[363] Her türlü mantıksal yoruma karşı olan dilin kavramsal olmayan, irrasyonel ruhundan doğan şiir. Sembolizm için şiir, dilin kendi hâline bırakıldığında somut ile soyut, madde ile ideal ve farklı duyu alanları arasında yarattığı ilişki ve benzerliklerin yansımasından başka bir şey değildir. Mallarmé, şiirin havada uçuşan ve sürekli buharlaşan imgelerin üstü kapalı anlatımı olduğunu düşünür. Bir nesneye *isim vermenin*, onun gerçek doğasının yavaş yavaş sezilmesinden doğan hazzın dörtte üçünü yok etmek olduğunu iddia eder.[364] Ne var ki sembol doğrudan adlandırmaktan kasten kaçınmanın değil, doğrudan tanımlanması imkânsız, özünde tanımlanamaz ve tükenmez olan bir anlamın dolaylı ifadesidir.

Mallarmé'nin kuşağı sembolü bir ifade aracı olarak icat etmedi; sembolik sanat önceki çağlarda da vardı. Bu kuşak sadece sembol

---

361 A. THIBAUDET: *Hist de la litt.franç.* (*Fransız Edebiyatı Tarihi*), s. 485.
362 "Saf şiir." (ç.n.)
363 Ibid., s. 489.
364 J. HURET, op. cit., s. 60.

ve alegori arasındaki farkı keşfetti ve şiirsel bir tarz olan Sembolizmi bilinçli bir amaç hâline getirdi. Bu anlayışını her zaman tam ifade edemese de, alegorinin soyut bir fikrin somut bir imge formuna dönüştürülmesinden ibaret olduğunu ve bu sayede fikrin bir dereceye kadar metaforik ifadesinden bağımsız olmayı sürdürdüğünü ve başka bir formda da ifade edilebileceğini kabul ediyordu. Oysa simge, fikir ve imgeden bölünmez bir birlik oluşturur, öyle ki imgenin dönüşümü fikrin başkalaşımını da ima eder. Kısacası, bir sembolün içeriği başka bir forma çevrilemez, ama bir sembol çeşitli şekillerde yorumlanabilir ve yorumun bu değişkenliği, sembolün anlamının bu bariz tükenmezliği onun en temel özelliğidir. Sembolle karşılaştırıldığında alegori, bir alandan diğerine aktarıldığında hiçbir şey kazanmayan bir fikrin basit, yalın ve bir dereceye kadar gereksiz bir sureti gibi görünür. Alegori, çözümü apaçık ortada olan bir tür bilmecedir; sembol ise sadece yorumlanabilir, çözülemez. Alegori, durağanlığın ifadesidir, dinamik bir düşünce sürecinin simgesidir. Sembol, fikir çağrışımlarına bir sınır ve kısıtlama getirir; alegori ise fikirleri harekete geçirip onları dinamik tutar. Yüksek Orta Çağ sanatı esasen sembollerde, Geç Orta Çağ sanatı alegorilerde kendini dışa vurur. Don Kişot'un maceraları semboliktir, Cervantes'in model aldığı şövalye romanlarındaki kahramanların maceraları ise alegoriktir. Ama hemen hemen her çağda alegorik ve sembolik sanat yan yana var olur ve çoğu zaman aynı sanatçının eserlerinde bunların iç içe geçmiş olduğu görülür. Lear'ın "ateş çarkı" bir sembol, Romeo'nun "gecenin kandilleri" bir alegoridir. Ama Romeo'da bir sonraki satırda –"Neşeli gün parmak uçlarına basarak duruyor dumanlı dağ başlarında"–[365] yine sembolik bir tını vardır.

Sembolizm, şiirin görevinin belli bir biçime dönüştürülemeyen ve dolaysız yoldan ulaşılamayan bir şeyi ifade etmek olduğu varsayımına dayanır. Açık bir vasıta olan bilinçle, anlatılmak istenene dair herhangi bir şey dile getirmek imkânsız olduğu için, dil bunlar arasında var olan gizli ilişkileri adeta kendiliğinden if-

---

365 Çeviri Bülent Bozkurt'a ait. William Shakespeare, *Romeo ve Juliet* (Çev. Bülent Bozkurt), Remzi Kitabevi, 2012, İstanbul. (ç.n.)

şa ederken, şair, Mallarmé'nin de söylediği gibi, "kelimelerin önceliğine boyun eğmek" zorundadır. Dilin akışına, imge ve görüntülerin kendiliğinden ardı ardına gelmesine izin vermelidir. Bu da dilin akıldan yalnızca daha şiirsel değil, aynı zamanda daha felsefi olduğunu gösterir. Rousseau'nun uygarlıktan daha iyi olduğu iddia edilen bir doğa durumu kavramı ve Burke'ün reformculuktan daha değerli şeyler ürettiği varsayılan organik bir tarihsel gelişim fikri, bu mistik şiirsel teorinin gerçek kaynaklarıdır. Bunlar, Tolstoy ve Nietzsche'nin "akıldan daha bilge olan beden" mefhumunda ve Bergsoncu "akıldan daha derin sezgi" teorisinde hâlâ fark edilebilir. Ama dilin bu yeni mistisizmi, bu "alchimie du verbe",[366] şiirin tüm sanrılı yorumu gibi, doğruca Rimbaud'dan çıkmıştır. Modern edebiyatın tamamında belirleyici etkisi olmuş bir sözü dile getiren, yani şairin bir *kâhin* olması gerektiğini söyleyen kişi Rimbaud'ydu. Buna göre şairin görevi, duyularını sistematik biçimde normal işlevlerinden uzaklaştırarak, onları doğal durumdan çıkarıp kişiliksizleştirerek kendini buna hazırlamaktı. Rimbaud'nun tavsiye ettiği uygulama, yalnızca tüm dekadanların nihai ideal olarak kabul ettiği yapaylık idealine uygun olmakla kalmıyor, yeni unsuru, yani modern dışa vurumcu sanat bağlamında büyük önem kazanacak bir ifade aracı olan deformasyon ve çarpıtma unsurunu da içeriyordu. Normal ve kendiliğinden tinsel tutumların sanatsal açıdan kısır olduğu ve şairin şeylerdeki gizli anlamları keşfetmek adına kendi içindeki doğal insanı aşması gerektiği duygusunu temel alıyordu bu.

Mallarmé, sıradan ampirik gerçekliği ideal, zamansız ve mutlak bir varlığın yozlaşmış formu olarak gören, ama fikirler dünyasını kısmen de olsa bu dünyadaki yaşamda var etmek isteyen bir Platoncuydu. Entelektüalizminin boşluğunda yaşadı; pratik hayattan tamamen kopmuştu ve edebiyat dışındaki dünyayla neredeyse hiçbir ilişkisi yoktu. Kendi içindeki tüm doğallığı yok edip adeta eserlerinin anonim yazarına dönüştü. Ondan başka kimse Flaubert örneğini daha sadık biçimde takip etmemiştir. "Tout

366 "Fiilin simyası." (ç.n.)

au monde existe pour aboutir a un livre."[367] Bizzat Flaubert gelse, bunu daha Flaubertce ifade edemezdi. "A un livre"[368] der Mallarmé, ama sonunda ortaya bir kitap çıkmaz. Tüm hayatını bir düzine sone, iki düzine kısa ve yaklaşık altı kadar da uzun şiir, dramatik bir sahne ve bazı teorik yazılar yazarak, bunları tekrar tekrar yazıp düzelterek geçirir.[369] Mallarmé, sanatının hiçbir yere varmayan bir çıkmaz sokak olduğunu biliyordu;[370] kısırlık temasının şiirinde bu kadar yer kaplamasının nedeni budur.[371] İnce, kültürlü ve zeki Mallarmé'nin hayatı, Rimbaud'nun derbeder yaşantısı kadar korkunç bir fiyaskoyla sona erdi. İkisi de sanatın, kültürün ve insan toplumunun anlamından ümidini kesmişti. Hangisinin daha tutarlı davrandığını söylemek zordur.[372] Balzac, *Chef-d'oeuvre inconnu*'sünde iyi bir peygamber olduğunu kanıtladı; kendini hayata yabancılaştıran sanatçı, kendi eserinin yok edicisi olmuştur.

Flaubert, saf biçim, saf üslup, salt süslemeden ibaret, konusu olmayan bir kitap yazmayı çoktan düşünmüştü ve "poésie pure" fikrini ilk bulan kişi de oydu. Mallarmé, "Anlamsız ama güzel bir cümle, anlamlı ama daha az güzel bir cümleden daha değerlidir" özdeyişini tam anlamıyla benimsememiş olabilir. Aslında Mallarmé, şiirde entelektüel içeriğin reddine inanmıyordu. Ama şairin duygu ve tutkuların uyandırılmasından ve fazladan estetik, pratik ve rasyonel motiflerin kullanımından vazgeçmesini talep ediyordu. "Saf şiir" kavramı, Mallarmé'nin sanatın doğasına dair görüşlerinin en iyi özetidir ve bir şair olarak aklındaki idealin somutlaşması olarak kabul edilebilir. Mallarmé, ilk satırın tam olarak nereye gideceğini bilmeden şiir yazmaya başlardı; şiir, neredeyse kendiliğinden birleşen sözcük ve dizelerin billurlaşması olarak ortaya

---

367 "Dünyadaki her şey bir kitaba girmek için vardır." (ç.n.)

368 "Bir kitaba." (ç.n.)

369 ERNEST RAYNAUD: *La Mêlée symboliste* (*Sembolist Kavga*), 1920, II, s. 163 ile karşılaştırınız.

370 JOHN CHARPENTIER: *Le Symbolisme*, 1927, s. 62.

371 CHARLES MAURON: *Introduction to Roger Fry's translation of Mallarmé's poems* (*Roger Fry'ın Mallarmé Şiirleri Çevirisine Önsöz*), 1936, s. 14.

372 GEORGES DUHAMEL: *Les Poètes et la poèsie* (*Şairler ve Şiir*), 1914, s. 145-146.

çıkardı.[373] "Poésie pure" öğretisi, bu yaratıcı yöntemin ilkesini bir alımlayıcı eylem [receptive act] teorisine aktarır ve şiirsel bir deneyimin gerçekleşmesi için kısa da olsa şiirin tamamını bilmenin gerekli olmadığını ortaya koyar. İçimizde şiire tekabül eden ruh hâlini yaratmak için çoğu zaman bir ya da iki mısra, bazen sadece birkaç sözcük kırıntısı yeterlidir. Başka bir deyişle: Şiirden keyif almak için onun rasyonel anlamını kavramak gerekmez ya da her hâlükârda tek başına bu yeterli değildir. Hatta halk şiirinin gösterdiği üzere, şiirin bir "anlamı" olması bile gerekmez.[374] Burada betimlenen alımlama tarzı ile Empresyonist bir resme uygun mesafeden bakılması arasındaki benzerlik açıktır. Ama "saf şiir" kavramı, Empresyonizmde yer almayan özellikler içerir. Estetizmin en saf ve en uzlaşmaz biçimini temsil eder. Sıradan, pratik ve rasyonel gerçeklikten tamamen bağımsız bir şiirsel dünyanın, kendi ekseni etrafında dönen, özerk ve kendi kendine yeten bir estetik mikrokozmosun mümkün olduğu temel fikrini yansıtır.

Şairin gerçekliğe yabancılaşmasında ve yalıtılmışlığında kendini dışa vuran aristokratik mesafelilik, ifadedeki kasıtlı belirsizlik ve şiirsel düşüncedeki bilinçli zorlukla daha da yoğunlaşır. Mallarmé, troubadour'ların[375] "karanlık kafiyeleri"nin[376] [dark rhyming] ve hümanist şairlerin bilgeliğinin mirasçısıdır. İfadenin ne kadar muğlak olursa, o kadar manidar göründüğünü bilir. Ona göre bir şiir, "okurun anahtarını araması gereken gizemli bir şey" olmalıdır. Bütün bunları bildiği için de belirsizliği ve esrarengiz olanı arar.[377] Catulle Mendès, Mallarmé ve takipçilerinin şiirsel pratiğindeki bu aristokratik niteliği açıkça dile getirir. Jules Huret'nin, Sembolistleri anlaşılmazlıklarından ötürü kınayıp kınamadıkları sorusuna şu yanıtı verir: "Asla. Saf sanat, bu demokrasi çağında giderek daha çok seçkinler sınıfının; tuhaf, marazi ve çekici bir aristokrasinin mülkiyeti hâline geliyor. Seviyesinin korunması

---

373 ROGER FRY: *An Early Introduction to Mallarmé's Poems* (*Mallarmé Şiirlerine İlk Önsöz*), 1936, s. 296, 302, 304-306 ile karşılaştırınız.

374 HENRI BREMOND: *La Poésie pure* (*Saf Şiir*), 1926, s. 16-20.

375 Yüksek Orta Çağ'da eski Provençau dilinde şiir yazıp seslendiren şair. (ç.n.)

376 "Gizli kafiyeler" anlamında. (ç.n.)

377 E. ve J. DE GONCOURT: *Journal* (*Günlük*). 23 Şubat 1893, IX, s. 87.

ve bir sırla çevrelenmesi doğru bir yaklaşımdır."[378] Mallarmé, rasyonel anlayışın şiire özgü zihinsel yaklaşım olmadığı keşfinden, tüm büyük şiirlerin temel özelliğinin anlaşılmazlık ve kıyaslanamazlık olduğu sonucunu çıkarır. Aklındaki eksiltili ifade tarzının sanatsal avantajları apaçık ortadadır. Çağrışım zincirindeki belli halkaları atlayarak bir hız ve yoğunluk elde edilir; etkiler yavaş yavaş geliştirildiğinde bu hız ve yoğunluk kaybedilir.[379] Mallarmé bu avantajlardan bütünüyle yararlanır. Onun şiiri, çekiciliğini bilhassa fikirlerin daha az sözle ifade edilmesine, imgelerdeki sıçrama ve sınırlamalara borçludur. Ne var ki Mallarmé şiirlerinin zor anlaşılmasının nedeni, sanatsal fikrin örtük biçimde dile getirilmiş olması değildir; çoğu zaman dilin hayli keyfî ve oyunbaz kullanımına bağlıdır.[380] Bu sırf zor anlaşılır olmak için zor olma hırsı, şairin kendini kitlelerden soyutlayıp mümkün olduğunca küçük bir çevreyle sınırlama niyetini açığa vurur. Siyasi meselelere yönelik bariz kayıtsızlıklarına rağmen, Sembolistler esasen gerici düşünce yapısına sahiptiler; Barrès'in belirttiği üzere, edebiyatın Boulange[381] taraftarlarıydılar.[382] Kısmen Mallarmé'ninkiyle aynı nedenden ötürü, günümüzün şiiri de demokrasi karşıtı ve ezoterik görünür. Siyasi kanaatleri ne kadar farklı olursa olsun, şairler kendilerini daha geniş okur kitlelerinden ayırıyormuş gibidirler. Bildiğimiz kadarıyla, bu anlaşılma zorluğu uzun süredir hazırlanmakta olan ve modern kültürün kaçınması imkânsız bir gelişmenin sonucudur.

Restorasyon'dan bu yana, İngiltere hiçbir zaman 19. yüzyılın son çeyreğinde olduğu kadar Fransız etkisi altında kalmamıştı. Uzun bir refah döneminden sonra, Britanya İmparatorluğu bir ekonomik bunalımdan geçmektedir ve bu bunalım artık Viktorya dönemi ruhunda da buhrana yol açar. "Büyük buhran" 1870'lerin

---

378 J. HURET, op. cit., s. 297.

379 C. M. BOWRA: *The Heritage of Symbolism* (*Sembolizmin Mirası*), 1943, s. 10 ile karşılaştırınız.

380 G. M. TURNELL: "Mallarmé," *Scrutiny*, 1937, V, s. 432.

381 Georges Ernest Jean-Marie Boulanger (1837-1891), Üçüncü Cumhuriyet'in general ve politikacılarındandı. Saldırgan bir milliyetçiliği desteklemişti. (ç.n.)

382 J. HURET, op. cit., s. 23.

ortalarında başlar ve on yıldan fazla sürmez, ama bu süre zarfında İngiliz orta sınıfı eski öz güvenini kaybeder. Almanlar ve Amerikalılar gibi çoğunlukla daha genç olan yabancı ulusların ekonomik rekabetini hissetmeye başlar ve sömürge yarışında kendini şiddetli bir rekabetin içinde bulur. Yeni durumun doğrudan etkisi, İngiliz orta sınıfının, tüm eleştirilere rağmen o zamana değin çürütülemez bir dogma olarak kabul ettiği ekonomik liberalizmin gerilemesidir.[383] İhracattaki düşüş, üretimi azaltır ve işçi sınıfının yaşam standardını düşürür. İşsizlik ve grevler artar. Yüzyıl ortasındaki devrimci dönemden sonra durma noktasına gelmiş sosyalist hareket, şimdi sadece yeni bir güç kazanmakla kalmaz, İngiltere'de ilk kez gerçek amacının ve gücünün bilincine de varır. Bu değişimin ülkenin entelektüel gelişimi açısından geniş kapsamlı sonuçları olur. Dünya pazarında rekabet edebilecek yabancı ülkelerle karşı karşıya gelme bilinci, İngiliz soyutlanma politikasının[384] sonunu getirerek yabancı entelektüel etkilerin ülkeye girişine zemin hazırlar. Bunların arasında Fransız edebiyatının etkisi hayati öneme sahiptir. Rus romanının yanı sıra Wagner, Ibsen ve Nietzsche etkileri de Fransa'dan gelen uyarıcıların etkisini tamamlar. Harici etkilerden, hatta bunların gerçek ön koşulundan çok daha önemli olan, orta sınıfın öz güveninin ve İngiltere'nin dünyadaki ilahi misyonuna olan inancın sarsılmasıyla, ama özellikle de 1880'lerin yeni sosyalist hareketiyle birlikte yeni bir bireysel özgürlük mücadelesinin başlamasıdır. Bunun sonucunda genç kuşağın tüm entelektüel gelişimi, ilerici edebiyatı ve yaşam biçimine bir özgürlük mücadelesi damgasını vurur. Dönemin entelektüel eğiliminde, gelenek ve görenek, püritenizm ve filistinizm, anlamsız bir faydacılık ve santimantal Romantizme karşı bu mücadelenin girmediği bir yer hemen hemen yok gibidir. Gençlik, yaşama sahip olup ondan keyif almak için eski kuşakla savaşmaktadır. Modernizm, "kapıyı çalan" ve içeri alınmayı talep eden gençliğin estetik ve ahlaki sloganı hâline gelir. Ibsen'in kendini gerçekleştirme ideali, bireyin kendi kişiliğini ifade ederek kabullenilme isteği,

---

383 H. M. LYND: *England in the Eighteen-Eighties* (*1880'lerde İngiltere*), 1945, s. 17.
384 Ibid., s. 8.

yaşamın amacı ve içeriği hâline gelir. Bu "kendini gerçekleştirme"-den anlaşılan şey genelde açıklığa kavuşturulmadan kaldıkça, eski burjuva dünyasının ahlaki güvenliği de yeni neslin saldırıları altında çöker. Yaklaşık 1875'e kadar gençler, gelenek ve görenekleriyle kendine güvenen, hatta muhalifleri tarafından bile saygı duyulan, genel anlamda istikrarlı bir toplumla karşı karşıyadırlar. Yalnızca Jane Austen'de değil, George Eliot'ta bile, tam olarak ideal olmasa ve kayıtsız şartsız kabul edilmese de göz ardı edilemez ya da öylece değiştirilemez bir toplumsal düzenle karşı karşıya olduğumuzu hissederiz. Oysa şimdi tüm toplumsal yaşam normları birdenbire geçerliliklerini kaybeder; her şey muallakta kalır, problematik ve tartışmaya açık hâle gelir.

Genç kuşağın kendini gerçekleştirme arayışı ve eski birey üstü biçimlere karşı mücadelesi ile yeni siyasal ve toplumsal durum arasında yakın bir ilişki olduğu hâlde, 1880'lerin İngiliz edebiyat ve sanatındaki liberal eğilim, politik olmayan bir bireyciliği temsil eder.[385] Bu genç nesil, burjuvaziye düşmandır, ama genel olarak hiç de demokratik ve sosyalist değildir. Bu kuşağın duyumculuğu ve hazcılığı, hayattan keyif alarak kendinden geçme, yaşamın her saatini unutulmaz ve yeri doldurulamaz bir deneyime dönüştürme amacı, çoğu zaman ahlaki olmayan ve antisosyal bir karakter kazanır. Filistinizm karşıtı hareket kapitalist burjuvaziyi değil, sıkıcı ve sanatı hor gören burjuvaziyi hedef almıştır. İngiltere'deki tüm modernizm hareketine, yeni bir istem dışı uzlaşım hâline gelmiş bu filistinizm nefreti hâkimdir. Empresyonizmin bu ülkede geçirdiği değişikliklerin çoğunu aynı filistinizm belirlemiştir. Fransa'da Empresyonist sanat ve edebiyat, mizaç bakımından alenen burjuvazi karşıtı değildi. Fransızlar filistinizmle mücadelelerini çoktan sona erdirmişlerdi ve Sembolistler muhafazakâr orta sınıfa karşı belli bir yakınlık bile hissediyorlardı. Öte yandan, Fransa'da kısmen Romantiklerin kısmen de natüralistlerin yürüttükleri zayıflatma işini, İngiltere'de dekadans edebiyatı üstlenmek zorunda kalır. Dönemin İngiliz edebiyatının en çarpıcı özelliği

385 BERNHARD FEHR: *Die engl. Lit. des 19. u. 20. Jahrhunderts* (*19. ve 20. Yüzyıl İngiliz Edebiyatı*), 1931, s. 322.

–Fransız edebiyatının aksine– paradoksa, şaşırtıcı, tuhaf ve kasten sarsıcı bir ifade tarzına, entelektüel hazırcevaplığa, davetkâr bir kendinden hoşnutluğa meyilli olması ve hakikate yönelik bir kayıtsızlığı dile getirmesidir, ki bu günümüzde son derece bayağı görünür. Bu paradoks düşkünlüğünün aykırılık ruhundan başka bir şey olmadığı ve asıl kökeninin "épater le bourgeois"[386] arzusunda yattığı aşikardır.

Asilerin dillerinin, düşüncelerinin, kıyafetlerinin ve yaşam tarzlarının tüm acayiplik ve yapmacıklıkları, sıkıcı, hayal gücünden yoksun, yalancı ve ikiyüzlü filistenin bakış açısına bir itiraz olarak görülmelidir. Empresyonist üslubun tüm hazinelerinin sergilendiği renkli dil gibi, abartılı züppelikleri de [dandyism] bir protestodur. İngiliz dekadan akımı, haklı olarak Mayfair[387] ve bohem topluluğun bir karışımı olarak tanımlanmıştır. İngiltere'de ne Fransa'daki kadar mutlak bir bohemlik, ne de Mallarmé'ninki gibi uzlaşmaz ve ulaşılmaz fildişi kule varlıkları buluruz. İngiliz orta sınıfı hâlâ onları özümseyecek ya da dışlayacak yeterli güce sahiptir. Oscar Wilde, egemen sınıf tahammül edebildiği sürece başarılı bir burjuva yazardır, ama onları iğrendirmeye başlar başlamaz acımasızca "tasfiye edilir." Nasıl ki Fransa'da züppenin [dandy] yerini bohem almışsa, İngiltere'de de züppe bir dereceye kadar bohemin yerini alır. Züppe, kendi sınıfından bir üst sınıfa terfi ettirilen burjuva entelektüelidir, bohem ise proletarya saflarına düşmüş sanatçıdır. Züppenin titiz zarafeti ve savurganlığı, bohemin ahlaksızlığı ve sefahat düşkünlüğüyle aynı işlevi görür. Burjuva yaşamının rutini ve önemsizliğine yönelik aynı itirazı cisimleştirirler; tek farkları, İngilizlerin yakaya takılan ayçiçeğine açık yakadan daha kolay teslim olmalarıdır. Musset, Gautier, Baudelaire ve Barbey d'Aurevilly'nin prototiplerinin İngiliz olduğu bilinen bir gerçektir. Whistler, Wilde ve Beardsley ise züppelik felsefesini Fransızlardan devralırlar. Baudelaire'e göre züppe, standartlaşan bir demokrasinin canlı suçlamasıdır. Bugün hâlâ geçerli olan beyefendiliğe özgü tüm erdemleri kendi içinde har-

---

386 "Burjuvaziyi etkileme." (ç.n.)

387 Londra'nın West End bölgesinde bulunan zengin bir semt. (ç.n.)

manlar; her duruma uyum sağlar ve hiçbir şeye şaşmaz; asla kabalaşmaz, Stoacıların soğuk tebessümünü hep korur. Züppelik, dekadans çağında son kahramanca olay, insan gururunun gün batımı, son parlak ışınıdır.[388] Giyimin zarafeti, görgü kurallarına riayette titizlik ve zihinsel sadelik, dönemin basmakalıp dünyasında bu yüce düzenin üyelerinin kendilerine dayattıkları harici disiplinden başka bir şey değildir. Asıl önemli olan, içsel üstünlük ve bağımsızlık, pratik bir amaçtan yoksunluk, hayata ve eyleme karşı ilgisizliktir.[389] Baudelaire, züppeyi sanatçıdan üstün görür;[390] çünkü sanatçı hâlâ coşku duyabilen, hâlâ çabalayan ve çalışan kişidir; kelimenin eski anlamıyla hâlâ pratiktir. Yeni sanatçıların yaklaşımı, acımasızlıkta Balzac'ın görüşünü aşar: Sanatçı sadece eserini yok etmekle kalmaz, aynı zamanda şöhret ve onur iddiasını da yok eder. Oscar Wilde, hayatını dönüştürmeyi düşündüğü sanat eserini, sohbet, ilişki ve alışkanlıklarına şekil veren sanatı edebi eserlerinden üstün görürken, aklında Baudelaire'in züppesi vardır. Kesinlikle işe yaramaz, yararsız, amaçsız ve motivasyonsuz bir varoluş idealidir bu.

Ama sanatçının onur ve şöhretinden bu şekilde vazgeçmesinin ne kadar hâlinden hoşnut ve davetkârca bir tutum olduğu, İngiliz dekadanlarını simgeleyen tuhaf amatörlük ve estetizm bileşimiyle gözler önüne serilir. Gerçekten de sanat, daha önce hiç şimdiki kadar ciddiye alınmamıştı; ustaca yontulmuş satırlar, hatasız bir düzyazı, kusursuz bir şekilde ifade edilmiş dengeli cümleler kaleme almak için hiç bu kadar zahmete girilmemişti. "Güzellik", dekoratif unsur, zarif, seçkin ve pahalı olan sanatta daha önce hiç daha büyük bir rol oynamamıştı; hiç bu kadar titizlik ve ustalıkla uygulanmamıştı. Fransa'da şiirin modeli resimse, İngiltere'deki modeli kuyumculuk sanatıydı. Wilde'ın Huysmans'ın "mücevherli üslubu"ndan bu denli coşkuyla bahsetmesi boşuna değildir. Covent Garden'daki "yeşim yeşili sebze yığınları" gibi renkler,

---

388 BAUDELAIRE: *Le Peintre de la vie moderne* (*Modern Hayatın Ressamı*), loc. cit., s. 73-74.

389 J.-P. SARTRE: *Baudelaire*, 1947, s. 166-167.

390 BAUDELAIRE: *Le Peintre de la vie moderne* (*Modern Hayatın Ressamı*), s. 50.

Huysmans'ın Fransızların mirasına kişisel katkısıdır. G. K. Chesterton bir yerde Shaw'a özgü paradoksun, yazarın "beyaz üzümler" yerine "açık yeşil üzümler" demesinden ibaret olduğunu belirtir. Tüm farklılıklara rağmen Shaw'la pek çok ortak yanı olan Wilde da metaforlarını en bariz ve en önemsiz ayrıntılara dayandırır. Üslubunun karakteristik özelliği, tam da bu önemsiz ve zarif karışımıdır. Walter Pater'dan öğrendiği gibi, en sıradan gerçeklikte bile bir güzellik olduğunu söylemeye çalışıyordur sanki. *Rönesans*'ın sonuç kısmında okuduğumuz gibi, "Bu esrimeyi sürdürmenin amacı deneyimin meyvesi değil, deneyimin kendisidir... Bunu koruyabilirsek hayatta başarılı oluruz." Estetik akımın tüm programı bu cümlelerde yatar. Walter Pater, Ruskin ile başlayıp William Morris'le devam eden eğilimi tamamlar, ama artık seleflerinin toplumsal amaçlarıyla ilgilenmez; tek bir hazcı amacı vardır: Estetik deneyimin yoğunluğunu arttırmak. Ona göre Empresyonizm, bir Epikürosçuluk biçiminden başka bir şey değildir. Herakleitosçu anlamda "her şey akış hâlinde" olduğu ve hayat tekinsiz bir hızla yanımızdan geçip gittiği için, bizim açımızdan tek bir hakikat, o anın hakikati ve sadece andan çekip alabileceğimiz kadar çok keyif ve haz vardır. Yapabileceğimiz tek şey, anın kendine özgü çekiciliğini, içsel gücünü ve güzelliğini tatmadan bir an bile geçirmemektir. İngiltere'deki estetik akımın Fransız Empresyonizminden ne kadar uzaklaştığı en iyi, Beardsley gibi bir olgu göz önüne alındığında anlaşılır. Onunkinden daha "edebi" bir sanat ya da psikoloji, entelektüel motif ve anekdotun daha büyük bir rol oynadığı bir sanat hayal etmek imkânsızdır. Üslubunun en önemli unsuru, Fransız ustaların binbir zahmetle kaçınmaya çalıştıkları süslemeli kaligrafidir. Bu kaligrafi, elverişli bir konumda bulunan yarı eğitimli burjuvazinin çok sevdiği moda illüstratör ve sahne dekoratörlerine uzanan gelişim sürecinin başlangıç noktasıdır.

Güçlü sezgici akıma rağmen Fransız edebiyatında hâkim eğilimi oluşturan entelektüalizm, İngiltere'deki yeni edebiyatın da temel karakteristiğini temsil eder. Wilde, yalnızca Matthew Arnold'ın bir yüzyılın entelektüel iklimini belirleyenin eleştirmen ol-

duğuna dair görüşünü kabul etmekle[391] ve Baudelaire'in her gerçek sanatçının aynı zamanda bir eleştirmen olması gerektiği şeklindeki ifadesine katılmakla kalmaz, eleştirmeni sanatçıdan üstün tutarak dünyaya eleştirmenin gözünden bakar. Bu, çağdaşlarınınki gibi, onun sanatının da neden genelde son derece amatör göründüğünü açıklar. Ürettikleri her şey, profesyonel sanatçı olmayan çok yetenekli insanların virtüözlüğüne benzer. Ama bu, eğer onlara inanacak olursanız, tam da yaratmak istedikleri izlenimdi. Meredith ve Henry James, çok daha yüksek bir düzeyde de olsa aynı entelektüalizmin temellerinden hareket ederler. İngiliz romanında George Eliot ile Henry James'i birbirine bağlayan bir gelenek varsa,[392] hiç şüphesiz bu entelektüalizmde yatmaktadır. Sosyolojik bakış açısına göre, İngiliz edebiyatı tarihindeki yeni aşama, yani yeni ve daha müşkülpesent bir okur kitlesinin yükselişi, George Eliot ile başladı. Ama Dickens okur kitlesinin üzerinde yüksek bir entelektüel tabakayı temsil ettiği hâlde, halkın nispeten geniş kesimlerinin George Eliot'ı sevmesi hâlâ mümkündü. Oysa Meredith ve Henry James'i, sadece entelijansiyanın hayli küçük bir tabakası okumaktadır. Bu tabakanın üyeleri artık bir romanın kendilerine Dickens ve George Eliot'ınkiler gibi heyecan verici bir olay örgüsü ve renkli karakterler değil, her şeyden önce kusursuz bir üslup ve hayata dair olgun ve titiz yargılar sunmasını beklemektedirler. Meredith'te genellikle yapmacıklık olan şey, Henry James'te çoğu zaman gerçek bir entelektüel saplantıdır. Ama her ikisi de, gerçeklikle ilişkileri çoğu zaman hayli soyut olan ve figürleri Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoy ve Dostoyevski'nin dünyasına kıyasla boşlukta hareket ediyormuş gibi görünen bir sanatın temsilcileridir.

Yüzyılın sonlarına doğru Empresyonizm, Avrupa'da hâkim üslup hâline geldi. Artık ruh hâllerinin, atmosfer izlenimlerinin, sona ermekte olan mevsimlerin ve uçup giden saatlerin şiiri her yerde karşımıza çıkar. İnsanlar anlık, neredeyse hissedilmeyen du-

---

391 M. L. CAZAMIAN: *Le Roman et les idées en Angleterre (1880-1900)* (*İngiltere'de Roman ve Fikirler*), 1935, s. 167.

392 F. R. LEAVIS: *The Great Tradition* (*Büyük Gelenek*), 1948, passim.

yumları, muğlak ve tanımlanamayan duyusal uyaranları, narin renkleri ve bitkin sesleri yansıtan şarkı sözleri üzerine kafa yormakla vakit geçirirler. Kararsız ve belirsiz olan, duyusal algının en alt sınırlarında hareket eden, şiirin ana teması hâline gelir. Ne var ki şairlerin ilgilendikleri nesnel gerçeklik değil, kendi duyarlılık ve deneyimleme becerilerine ilişkin duygularıdır. Bu ruh hâlleri ve atmosferin temelsiz sanatı artık tüm edebiyat formlarına hükmeder; hepsi lirizme, imgelere ve müziğe, tını ve nüanslara dönüştürülür. Öykü salt durumlara, olay örgüsü lirik sahnelere, karakter çizimi ruhsal mizaç ve eğilimlerin tasvirine indirgenir. Her şey epizotlara dönüşür, her şey merkezi olmayan bir hayatın çeperinde kalır.

Fransa dışındaki edebiyatta, ifadenin Empresyonist özellikleri Sembolist olandan daha belirgindir. Akılda yalnızca Fransız edebiyatı varken, Empresyonizmi Sembolizmle özdeşleştirmek çok cazip gelir.[393] Bu nedenle Victor Hugo bile genç Mallarmé'ye "mon cher poète impressioniste"[394] diyordu. Ama daha yakından incelendiğinde aradaki fark açıktır: Empresyonizm, motifleri ne kadar zarif olursa olsun materyalist ve duyusaldır. Oysa Sembolizm, fikir dünyası yalnızca duyuların yüceltilmiş bir dünyası olsa da, idealist ve tinselcidir. Ama en temel fark şudur ki, yan ürünleriyle birlikte bir yanda Bergson'un vitalizmi,[395] diğer yanda *Action française*'nin[396] Katolisizm ve kralcılığı olan Fransız Sembolizmi –ki buna Belçika Sembolizmi de eklenmelidir– hep aktivizme dönmek üzere olan bir eğilimi temsil eder. Oysa Viyana Empresyonizmi, önde gelen şahsiyetleri Schnitzler, Hofmannsthal, Rilke, D'Annunzio ve Çehov'la birlikte Almanların, İtalyanların ve Rusların Empresyonizmi bir edilgenlik, yakın çevreye tam teslimiyet ve gelip geçen anı karşı konulmaz bir şekilde özümseme felsefesini yansıtır. Ama Empresyonizm ve Sembolizm arasındaki ilişki-

393 H. HATZFELD: *Der franzoesische Symbolismus* (*Fransız Sembolizmi*), 1923, s. 140.
394 "Sevgili Empresyonist şair dostum." (ç.n.)
395 Olayları fiziksel ve kimyasal güçlerle değil, özel bir yaşama ilkesi, yaşam gücüyle açıklayan öğreti. (ç.n.)
396 Fransız Eylem Hareketi, aşırı sağ monarşist hareket. (ç.n.)

nin ne kadar derin olduğu, irrasyonel unsurun her ikisinde de ne kadar kolaylıkla galip geldiği ve edilgenliğin aktivizme dönüştüğü, Stefan George ve D'Annunzio gibi şairlerin gelişiminde görülür. Barrès ve Stefan George'ta aynı siyasi eğilim, bu denli nitelikli bir beğeni ve edebi üslupla bağlantılı olmasaydı, D'Annunzio'nun zevksizliği, kronik yaşam sarhoşluğu ve şatafatlı sözel süslemeleri faşist eğilimleriyle ilişkilendirilebilirdi.

Viyana, deneyim akışına karşı her türlü direnişten vazgeçen Empresyonizmin en saf formunu temsil eder. Belki de Viyana Empresyonizmine kendine özgü incelikli ve edilgen mizacı veren şey, bu kentin kadim ve bitkin düşmüş kültürü, her türlü aktif ulusal siyasetten yoksunluk ve edebi yaşantıda yabancıların, bilhassa Yahudilerin oynadıkları büyük roldür. Zengin burjuva oğullarının sanatı, babalarının eserinin meyveleriyle yaşayan o "ikinci kuşağın" kederli hazcılığının yansımasıdır bu. Sinirli ve melankolik, yorgun ve amaçsız, kendileri söz konusu olduğunda şüpheci ve alaycıdırlar. Bir çırpıda buharlaşan ve yavaş yavaş kaybolma, fırsatları kaçırmış olma ve yaşama uygun olmama hissinden başka geriye bir şey bırakmayan nefis ruh hâllerinin şairleridir. Her türden Empresyonizmin örtük içeriği, yakın ve uzağın çakışması, en yakın ve en gündelik şeylerin tuhaflığı, dünyadan sonsuza kadar ayrı düşmüş olma duygusu, burada temel deneyime dönüşür.

Wie kann das sein, dass diese nahen Tage
fort sind, fuer immer fort und ganz vergangen?

(Nasıl oluyor da şu son günler geçip gitti,
sonsuza dek yok olup tamamen kayboldu?)

diye sorar Hofmannsthal ve bu soru hemen hemen tüm diğer soruları da kapsar: "Şimdi ve burada, aynı zamanda onun ötesine geçmiş olma"nın dehşeti, "farklı şeyler için farklı sözcükler kullanmamız" ve "her insanın kendi bildiğini okuması" gerçeği karşısında duyulan şaşkınlık ve afallama. Nihayetinde son büyük soru: "Bir insan öldüğünde, sırrını da yanında götürür: Kelimenin tinsel anlamıyla kendisi, bir tek kendisi için nasıl yaşayabildiği sırrını."

Balzac'ın "Nous mourons tous inconnus"sü[397] akla gelecek olursa, Avrupa'da hayata bakış açısının 1830'dan beri ne kadar tutarlı biçimde geliştiği anlaşılacaktır. Bu bakış açısının sabit, her zaman baskın ve daha da derinlere kök salmış bir özelliği vardır: Yabancılaşma ve yalnızlık bilinci. Kişi, kendini tanrı tarafından terk edilmişlik ve dünyadan el etek çekme duygusuna bırakabilir ya da çoğu zaman bir coşku anında, en büyük çaresizlik olan insanüstülük fikrine yükselebilir. Üst insan dağ doruklarının güzide havasında, fildişi kulesindeki estet kadar yalnız ve mutsuz hisseder kendini.

Avrupa'da Empresyonizm tarihindeki en ilginç olgu, Rusya tarafından benimsenmesi ve Çehov gibi tüm akımın en saf temsilcisi olarak nitelendirilebilecek bir yazarın ortaya çıkmasıdır. Daha kısa bir süre öncesine kadar Aydınlanma'nın entelektüel atmosferini solumuş ve Batı'da Empresyonizmin yükselişine eşlik etmiş estetizm ve dekadanlığa tamamen yabancı bir ülkede böyle bir şahsiyetle karşılaşmaktan daha şaşırtıcı bir şey olamaz. Ama 19. yüzyıl gibi teknik bir çağda, fikirler hızla yayılmaya devam etmektedir. Endüstriyel ekonomi biçimlerinin benimsenmesi, şimdi, Rusya'da Batı entelijansiyasının muadili bir toplumsal yapının ve can sıkıntısına benzer bir hayat görüşünün yükselişine yol açan koşulları yaratır.[398] Gorki, daha en başından Çehov'un Rus edebiyatında oynayacağı belirleyici rolü anlamış, onunla birlikte bütün bir çağın sona erdiğini ve üslubunun yeni kuşak için artık vazgeçilemez bir çekiciliğe sahip olduğunu görmüştür. 1900'de ona "Ne yaptığınızın farkında mısınız?" diye yazar. "Realizmi katlediyorsunuz... Ne kadar önemsiz olurlarsa olsunlar, öykülerinizden sonra sanki her şey kalemle değil, sopayla yazılmış gibi kaba saba görünüyor."[399]

Verimsizliğin ve başarısızlığın savunucusu olarak, Çehov'un seleflerinin Dostoyevski ve Turgenyev olduğu doğrudur, ama en

---

397 "Hepimiz birer yabancı olarak öleceğiz." (ç.n.)

398 D. S. MIRSKY: *Modern Russian Lit.* (*Modern Rus Edebiyatı*), 1925, s. 84-85 ile karşılaştırınız.

399 JANKO LAVRIN: *An Introduction to the Russian Novel* (*Rus Romanına Giriş*), 1942, s. 134.

iyilerin kaçınılmaz kaderi olan başarısızlık ve yalnızlık henüz onlara atfedilmemişti. Çehov'un felsefesi, insanların emsalsiz yalıtılmışlık deneyimine, onları birbirinden ayıran son uçuruma köprü kuramama acizliklerine ya da bazen bunu başarsalar bile, birbirlerine samimi bir yakınlıkta ısrar etmelerine –ki bu Empresyonizm için son derece tipik bir özelliktir– dayanan ilk felsefedir. Çehov'un karakterleri, bir yandan mutlak çaresizlik, umutsuzluk ve onulmaz bir irade felci, bir yandan da tüm çabaların sonuçsuz kaldığını hissederler. Bu edilgenlik ve tembellik felsefesinin, hayatta hiçbir şeyin bir sona ve bir hedefe ulaşmadığı duygusunun, hatırı sayılır biçimsel sonuçları vardır. Tüm harici olayların epizodik doğasının ve konu dışı oluşunun vurgulanmasına yol açar. Tüm biçimsel düzenlemenin, her türlü yoğunlaşma ve bütünleşmenin rafa kaldırılmasına neden olur. Kendini, hazır çerçevenin ihmal ya da ihlal edildiği, merkezi dışarıda bir kompozisyon formunda ifade etmeyi tercih eder. Degas'nın temsilin önemli kısımlarını resmin kenarına taşıyıp çerçeveyi onların üstüne bindirmesi gibi, Çehov da anlatıda kısa öykülerini ve oyunlarını anacrusis[400] ile bitirir. Böylece sonuçsuzluk, aniden kesilme ve eserleri gelişigüzel, keyfî bir şekilde sonlandırma izlenimi yaratır. Her bakımdan "frontalite"ye karşı olan biçimsel bir ilkeyi takip eder. Buna göre her şey temsile tesadüfen duyulmuş, tesadüfen dile getirilmiş, tesadüfen meydana gelmiş bir şeyin karakterini vermeyi amaçlar.

Harici olayların anlamsızlığı, önemsizliği ve eksik kalmışlığı, dramda olay örgüsünün asgariye indirgenmesine ve "pièce bien faite"in son derece karakteristiği olan etkilerin bir kenara bırakılmasına yol açar. Etkili sahne dramı, başarısını temel olarak Klasik form ilkelerine borçludur: Birlik, inandırıcılık ve olay örgüsünün orantılı biçimde düzenlemesi. Şiirsel dram, yani hem Maeterlinck'in Sembolik dramı hem de Çehov'un Empresyonist dramı, dolaysız lirik anlatım adına bu yapısal çarelerden vazgeçer. Çehov'un dramatik formu, belki de tüm dram tarihindeki en az teatral dram-

---

400 Latince. Dize başındaki bir ya da daha fazla vurgusuz hece. (ç.n.)

dır. "Coups de théâtre"ın, sürpriz ve gerilim yaratan sahne efektlerinin en az rol oynadığı formdur bu. Bundan daha az şeyin gerçekleştiği, daha az dramatik hareketin, daha az dramatik çatışmanın olduğu bir dram daha yoktur. Karakterler savaşmaz, kendilerini savunmaz, yenilmezler; sadece batar, ağır ağır dibe çöker, olaysız ve umutsuz yaşamlarının rutini tarafından yutulurlar. Kaderlerine sabırla katlanırlar. Felaketlerle değil, hayal kırıklıklarıyla sona eren kaderlerdir bunlar.

Aksiyon ve hareketten yoksun bu tür oyun ortaya çıktığından beri *raison d'être*'i konusunda şüpheler dile getirilmiş ve bunun gerçek dram ve gerçek tiyatro olup olmadığı, yani sahnede kalıcı olup olmayacağı sorusu gündeme gelmiştir.

"Pièce bien faite", natüralizmin belirli unsurlarını gerçekten özümsemiş olmasına rağmen hâlâ eski anlamda bir dramdı. Klasik ve Romantik dramın hem teknik geleneklerini hem de kahramanlık idealini bütünüyle koruyordu. Natüralizm ancak 1880'lerde, natüralizmin romanda düşüşte olduğu bir dönemde sahneyi fetheder. İlk natüralist dram, Henri Becque'in *Les Corbeaux*'su [Kargalar] 1882 yılında yazılmış, ilk natüralist tiyatro, Antoine'ın "Théâtre libre"ı[401] 1887'de kurulmuştur. Her ne kadar Henri Becque ve onun doğrudan halefleri, Balzac ve Flaubert'in uzun zaman önce ortak edebi mülkiyet hâline getirdikleri sahneden iyi şekilde faydalansalar da, burjuva seyirci kitlesinin baştaki tavrı kesinlikle olumsuzdur. Dar anlamıyla natüralist dram, Fransa dışında İskandinav ülkelerinde, Almanya ve Rusya'da ortaya çıkar. Seyirci kitlesi, bu tiyatronun geleneklerini yavaş yavaş kabul eder. Ibsen, Brieux ve Shaw'ın oyunları söz konusu olduğunda, sadece burjuva ahlakına yönelik şiddetli saldırılara itiraz eder. Ne var ki nihayetinde burjuvazi karşıtı dram bile burjuva seyirci kitlesini fetheder, hatta Gerhart Hauptmann'ın sosyalist dramı dahi en eski ve en büyük zaferlerini Berlin'in Batı Yakası'ndaki burjuvaziyle kutlar. Natüralist tiyatro, samimi tiyatroya, dramatik çatışmanın psikolojik farklılaşmasına ve sah-

401 "Özgür tiyatro." (ç.n.)

ne ile seyirci arasında daha yakın bir temasa giden yoldur. Sahne sanatının çok bariz yöntemlerinin, karmaşık entrika ve yapay gerilimlerin, gecikme ve sürprizlerin, büyük çatışma sahnelerinin ve şiddetli finallerin, romandaki muadil yöntemlerden daha uzun bir süre geçerliliğini koruduğu doğrudur. Ama bunlar aniden gülünç görünmeye başlar ve daha incelikli efektlerle değiştirilmeleri ya da gizlenmeleri gerekir. Nispeten kalabalık seyirci kitlelerinin fethi olmasaydı, tiyatro tarihinde natüralist dram diye bir şey de olmazdı. Çünkü bir lirik şiir kitabı birkaç yüz, bir roman bir ya da iki bin kopya basılabilir, ama bir oyunun masrafını çıkarması için on binlerce kişi tarafından izlenmesi gerekir. Yeni natüralist dram, eleştirmenlerin ve estetik teorisyenlerinin hâlâ kabul edilebilirliğine kafa yorduğu bir zamanda, bu bakış açısına göre ayakta kalabileceğini çoktan kanıtlamıştı. Bu kişiler Klasisist dram anlayışını bırakmayı imkânsız buluyor, hatta aralarında en mantıklı ve sanat konusunda en beğeni sahibi olanlar bile natüralist tiyatroyu "anlam karmaşası" olarak görüyorlardı.[402] Özellikle Klasik dram ekonomisinin ihmal edildiği gerçeğini, sahnede sürdürülen o rahat ve teklifsiz sohbeti, ele alınan sorunları, betimlenen deneyimleri, performans süresi sınırsızmış da oyun hiç bitmeyecekmiş gibi sonu gelmeyen konuları göz ardı etmeyi imkânsız buluyorlardı. Natüralist dramı "kader, karakter ve eylem fikrinden değil, gerçekliğin ayrıntılı bir yeniden üretiminden" doğduğu için eleştiriyorlardı.[403] Oysa olan biten şey, somut sınırlamalarıyla gerçekliğin kaderin ağırlığı altında ezilmesinden ibaretti. Bu "karakterler" artık kolay anlaşılır sahne kuklaları değil, çok yönlü, karmaşık, tutarsız ve kelimenin eski anlamıyla "ilkesiz" insanlardı. Bu insanlar, Strindberg'in 1888'de *Bayan Julia*'ya yazdığı önsözdeki açıklamasına göre belli durumların, kalıtımın, toplumsal çevrenin, eğitimin, doğal eğilimin, bir mekânın etkisinin, mevsimlerin ve tesadüfün ürünleriydiler ve kararları bir değil, birçok itici güce bağlıydı.

---

402 THOMAS MANN: "Versuch ueber das Theater ("Tiyatroda Deneyselik")," *Rede und Antwort*, 1916, s. 55.

403 PAUL ERNST: *Ein Credo* (*İnancın Bir İlkesi*), 1912, I, s. 227.

Dramda içsellik, ruh hâli, atmosfer ve lirizmin olay örgüsü karşısındaki üstünlüğü, Empresyonist resimde de olduğu üzere, hikâye unsurunun aşamalı olarak ortadan kaldırılmasının sonucudur. Dönemin tüm sanatı, psikolojik ve lirik olana eğilim gösterir. Öyküden kaçış, harici olanın yerini içsel hareketin, olay örgüsünün yerini de bir yaşam felsefesi ve yorumunun alması, her yerde öne çıkan yeni sanat akımının temel özelliği olarak tanımlanabilir. Ama bir hikâye anlatan resim, sanat eleştirmenleri arasında neredeyse hiç destekçi bulamamış olsa da, dram eleştirmenleri dramda olay örgüsünün ihmal edilmesine şiddetle karşı çıktılar. Özellikle Almanya'da, dramın önünde sonunda tiyatrodan ayrılacağından, tiyatro deneyiminde sahneye uygunluğun oynadığı belirleyici rolden, bu deneyimin kitlesel karakterinden ve seyirciye yakın tiyatronun ne kadar saçma olduğundan söz ederler. Natüralist dram karşıtlığına ilham veren motifler çok çeşitliydi; gerici siyasi eğilim her zaman baş rolü oynamadı ve genellikle yalnızca dolambaçlı bir yoldan kendini gösterdi. Daha belirleyici öneme sahip olan şey, yine bilhassa Almanya'da seyirciyle içli dışlı tiyatroya, yani tiyatronun gerçek güncel formuna karşı öne sürülen "anıtsal tiyatro" fikri ve şüphesiz var olan, ama bir tiyatro seyircisi topluluğu oluşturmayan kitleler için bir tiyatro yaratma arzusudur. Eski aristokrasi ve burjuvazinin Klasisizminin, hayata yönelik demokratik bir bakış açısını temel almış natüralizme karşı, geleceğin halk tiyatrosu için en uygun üslup olacağını iddia etmek, dönemin fikir kargaşasına tipik bir örnek teşkil eder.

Yeni drama yöneltilen en ciddi eleştirinin kaynağı, natüralist bakış açısının ayrılmaz bir parçası olan determinizm ve görelilikti. İç ve dış özgürlüğün, mutlak değerlerin, nesnel ve evrensel kabul edilen tartışılmaz ahlaki yasaların olmadığı yerde, gerçek, yani trajik bir dramın da mümkün olmayacağına işaret edildi. Ahlaki normların determinizminin ve karşıt ahlaki bakış açılarının takdir edilmesinin, gerçek bir dramatik çatışmayı daha en başında imkânsız kıldığı söyleniyordu. Kişi her şeyi anlayıp affedebildiğinde, hayatı pahasına savaşan kahraman sonunda inatçı bir aptal gibi görünür, çatışma kaçınılmazlığını kaybeder ve dram traji-

komik ve patolojik bir karakter kazanır.[404] Tüm düşünce silsilesi, bir fikir karmaşası, pseudo sorun ve safsatalarla doludur. Başlarda, trajik dram bu özelliklere sahip dramla ya da en azından onun ideal formu olarak temsil edilen dramla özdeşleştirilir. Kendi içinde hayli göreli olan bir ön yargıdır bu, çünkü tarihsel ve sosyolojik olarak koşullandırılmıştır. Gerçekte, yalnızca trajik olmayan dram değil, açık bir çatışmaya sahip olmayan ve bu nedenle hayata yönelik göreli bakış açısıyla mükemmel bir şekilde uyumlu olan dram da meşru bir tiyatro formudur. Ama çatışma dramın vazgeçilmez bir unsuru olarak görülse bile, yıkıcı çatışmaların neden yalnızca mutlak değerler söz konusu olduğunda gerçekleşmesi gerektiğini anlamak zordur. İnsanların ideolojinin belirlediği ahlaki ilkeler için savaşmaları da aynı derecede sarsıcı değil midir? Mücadeleleri ister istemez trajikomik olsa bile, rasyonalizm ve görelilik çağında en güçlü dramatik efektlerden biri trajikomedi değil midir? Ama tüm argümanın ön kabulü, yani özgürlük ve ahlaki görelilik eksikliğinin trajediyi imkânsız kıldığı varsayımı sorgulanmaya açıktır. Yalnızca tamamen özgür ve toplumsal açıdan bağımsız insanların, söz gelimi kral ve generallerin, trajediye en uygun kahramanlar oldukları hiç de sabit bir olgu değildir. Hebbel'in Meister Anton'unun, Ibsen'in Gregers Werle'sinin, Hauptmann'ın Fuhrmann Henschel'inin kaderleri trajik değil midir? Trajik ve üzücünün aynı şey olmadığını koşulsuz kabul etsek bile, hepsi trajik kaderlere sahiptir. Schiller gibi, gümüş kaşıkların çalınmasında trajik bir şey olamayacağını ileri sürmek, en hafif tabirle, "demokratik olmazdı." Bir durumun trajik olup olmadığı yalnızca, uzlaşmaz ahlaki ilkelerin insan ruhunda ne derece güçlü bulunduğuna bağlıdır. Trajik bir izlenimin oluşması için mutlak değerlere inanan bir seyirci kitlesinin bunların sorgulandığını görmesi gerekmez, hatta bu değerlere olan inancını yitirmiş bir kitle için bu daha az geçerlidir.

Modern dram tarihinin merkezi figürü, yalnızca yüzyılın en büyük teatral yeteneği olduğu için değil, çağının ahlaki sorunlarına en yoğun dramatik ifadeyi verdiği için de Ibsen'dir. Kuşağı-

404 PAUL ERNST: *Der Weg zur Form* (*Biçim Verme Yöntemi*), 1928, 3. basım, s. 42 ff.

nın can alıcı sorunu olan estetizmle hesaplaşması, sanatsal gelişiminin başlangıcını ve sonunu işaret eder. 1865 gibi erken bir tarihte Björnson'a şöyle yazar: "Şu an yurt dışında kalmamın başlıca sonucunun, üstümde büyük bir gücü olan estetizmden kurtulmam olduğunu söylerdim. Bağımsız varoluş iddiasında, yalıtılmış bir estetizm bu. Teoloji din için ne denli büyük bir lanetse, bu tür estetizm de şiir için büyük bir lanet gibi geliyor şimdi bana."[405] Görünen o ki, Ibsen bu meselede ustalığa, kendisinin de kabul ettiği üzere filozofun öğretisinin çoğunu anlamamış olsa da, gelişiminde çok önemli bir rol oynamış Kierkegaard'ın etkisi altında ulaşır.[406] Kierkegaard, kategorik "ya-ya da"sıyla, Ibsen'in ahlaki kemer sıkma politikasının gelişimine belirleyici bir itici güç vermiştir.[407] Ibsen'in etik tutkusu, kendi kendine seçim yapıp karar verme bilinci, "kendisi hakkında hüküm verme" olarak sanat anlayışı... Tüm bunların kökleri Kierkegaardcı fikirlerdedir. Brand'in "ya hep ya hiç" ifadesinin Kierkegaard'ın "ya-ya da"sına tekabül ettiği sık sık gözlemlenmiştir. Ama Ibsen, öğretmeninin uzlaşmazlığına bundan daha fazlasını borçludur; Romantik ve estetik olmayan etik tutum kavramının tamamını borçludur ona. Romantiklerin basiretsizliği, her şeyden önce, zihinsel her şeyi estetik açıdan görmelerinde ve tüm değerlerin onların nazarında az çok dehaya benzer bir mizaca sahip olmasında yatıyordu. Kierkegaard, Romantizme karşıt olarak, dinî ve etik deneyimin güzellik ve dehayla hiçbir ilgisi olmadığını ve bir martirin şair ya da filozoftan tamamen farklı olduğunu vurgulayan ilk kişiydi. Romantizm sonrası Batı'da estetiğin sınırlarını kavrayan ve Ibsen'i bu yönde etkileyebilecek ondan başka kimse yoktu. Ibsen'in Romantizm eleştirisinde Kierkegaard'dan ne kadar etkilendiğini söylemek zordur. Romantizmin gerçek dışılığı, çağın genel bir sorununu temsil ediyordu ve Ibsen'in onunla boğuşmak için özel bir uyarana ihtiyacı yoktu. Fransız natüralizminin tamamı, ideal ile gerçeklik, şiir ile hakikat, şiir ile nesir arasındaki çatışmaya dayanıyordu ve yüzyı-

---

405 IBSEN: *Correspondence* (*Mektuplar*), (Ed.) Mary Morison, 1905, s. 86.
406 HALVDAN KOHT: *The Life of Ibsen* (*Ibsen'in Yaşamı*), 1931, s. 63.
407 M. C. BRADBROOK: *Ibsen*, 1946, s. 34-35.

lın tüm önemli düşünürleri, gerçeklik duygusunun yokluğunu modern kültürün laneti olarak kabul ettiler. Bu bağlamda Ibsen, seleflerinin mücadelesini sürdürmekle yetinip Romantizm karşıtlarının birleştiği uzun bir zincirin son halkasını oluşturdu. Düşmana indirdiği ölümcül darbe, Romantik idealizmin traji-komedisini ifşa etmekti. *Don Kişot*'un ortaya çıkışından beri bunun yeni bir tarafı olmadığı doğrudur. Ama Cervantes kahramanına hâlâ büyük bir anlayış ve hoşgörüyle yaklaşırken, Ibsen, Brand, Peer Gynt ve Gregers Werle'yi yıkıma sürükler. Ibsen'in Romantiklerinin "ideal talepleri", saf bencillik olarak ortaya çıkar ve egoistlerin doğallığı bundaki sertliği güç bela yumuşatır. Don Kişot, ideallerini her şeyden önce kendi çıkarlarına karşı ileri sürerken, Ibsen'in idealistleri yalnızca başkalarına karşı hoşgörüsüzlükleriyle ayırt edilirler.

Ibsen, Avrupa'daki şöhretini, oyunlarının son tahlilde tek bir fikre, bireyin kendine karşı görevine, yani kendini gerçekleştirme görevine, burjuva toplumunun dar görüşlü, aptalca ve modası geçmiş geleneklerine karşı kendi doğasını zorla kabul ettirmesine indirgenebilecek toplumsal mesajına borçluydu. Genç kuşak üzerinde en derin etkiyi yaratan şey, onun bireycilik hakikati, bağımsız kişiliği idealleştirmesi ve yaratıcı yaşamı, yani bir kez daha az çok Romantik bir ideali yüceltmesiydi. Bu, sadece Nietzsche'nin üst insan ideali ve Bergson'un dirimselciliğinde değil, Shaw'ın "yaşam gücü" fikrinde de yankı buldu. Ibsen, temel olarak, kişisel özgürlüğü yaşamın en yüce değeri olarak gören anarşist bir bireyciydi. Tüm felsefesini, harici bağlardan bağımsız özgür bireyin kendisi için çok şey yapabileceğini, oysa toplumun onun için neredeyse hiçbir şey yapmayacağı fikrine dayandırıyordu. Ibsen'in kendini gerçekleştirme fikri kendi içinde çok geniş kapsamlı bir toplumsal öneme sahipti, ama "toplumsal sorun" bu hâliyle onu neredeyse hiç endişelendirmiyordu. "Asla güçlü bir dayanışma duygusu hissetmedim" diye yazar 1871'de, Brandes'e.[408] Düşünceleri özel etik sorunlar etrafında dönüyordu; toplum onun için sadece kötülük ilkesinin yansımasıydı. Toplumda aptallığın, ön yargının ve gücün

---

408 IBSEN: *Corresp.* (*Mektuplar*), s. 218.

hâkimiyetinden başka bir şey görmüyordu. Sonunda aristokratik yapıdaki muhafazakâr ahlak anlayışına, en açık ifadesini verdiği *Rosmersholm*'da ulaştı. Ibsen Avrupa'da, modernizmi, filistinizm karşıtlığı ve tüm geleneklerle hırçın mücadelesinden ötürü ilerici bir zihin olarak kabul ediliyordu. Ama siyasi görüşlerinin daha doğru bir bağlamda değerlendirildiği kendi ülkesinde, radikal Björnson'un aksine büyük bir muhafazakâr yazar olarak görülüyordu. Ne var ki tarihsel önemi Norveç dışında daha doğru belirlendi. Tolstoy ile karşılaştırılabilecek tek kişi olmasa da çağın birkaç sembolik şahsiyetinden biri olarak kabul edildi. O da Tolstoy gibi, şöhretini ve nüfuzunu edebi eserlerine değil, bir öğretmen ve provokatör olarak faaliyetlerine borçluydu. En çok da büyük bir ahlakçı vaiz, ateşli bir suçlayıcı ve gerçeğin korkusuz savunucusu olarak onurlandırıldı, çünkü sahne onun için sadece daha yüce bir amaca giden yolda bir araçtı. Ama Ibsen'in çağdaşlarına bir siyasetçi olarak söyleyecek olumlu hiçbir şeyi yoktu. Hayata bakış açısına derin bir çelişki damgasını vurmuştu: O, gerçekleşebilirliğine kendisinin de inanmadığı bir özgürlük fikri adına geleneksel ahlakla, burjuva ön yargılarıyla ve egemen toplumla savaştı. İnançsız bir Haçlı, toplumsal ideali olmayan bir devrimci, sonunda mahzun bir kaderci olduğu ortaya çıkan bir reformcuydu.

Ibsen sonunda, tam da Balzac'ın Frenhofer'inin ya da Rimbaud ve Mallarmé'nin durduğu noktada durdu: Son oyununun kahramanı, kendi sanatçı fikrinin en saf tecessümü olan Rubek, eserini reddeder ve aşağı yukarı her sanatçının Romantik akımdan bu yana hissettiği şeyi, yalnızca sanat için yaşayarak yaşamın kendisini kaybettiğini hisseder. "Vidda'da bir yaz gecesi! Seninle! Seninle! Ah, Irene, bu bizim hayatımız olabilirdi!" Bu haykırış modern sanatın tamamına dair bir yargı içerir. Bu hayattaki "yaz geceleri"nin yüceleştirilmesinden, tatmin edici olmayan bir ikame ve duyuları körelterek insanları hayattan zevk alamaz hâle getiren bir afyon meydana gelmiştir.

Shaw, Ibsen'in tek gerçek öğrencisi ve halefidir. Romantizme karşı mücadeleyi etkin biçimde sürdüren ve yüzyılın büyük Avrupa tartışmasını derinleştiren tek kişidir. Romantik kahramanın

maskesinin düştüğü, büyük, teatral ve trajik jeste inancın paramparça olduğu süreci tamamlar. Dekoratif, kahramanca, yüce ve idealist olan her şeyden şüphe duyulur. Gerçekle yüzleşmeyi reddetme ve her türlü santimantalizm, riyakarlık ve sahtekarlık olarak kabul edilir. Shaw'ın sanatının kaynağı, kendini aldatma psikolojisidir. Sadece en cesur ve en uzlaşmaz sanatçılardan biri olmakla kalmaz, kendini kandıranların maskesini düşürenler arasında aynı zamanda en neşeli ve eğlenceli olandır. Shaw, Aydınlanma'nın mirasçısı olduğunu, tüm efsaneleri yıkan ve tüm oyunları ifşa eden mantığının Aydınlanma'dan filizlendiğini inkâr etmez. Ama kökleri tarihsel materyalizmde olan tarih felsefesiyle, kuşağının en ilerici ve en modern yazarıdır. İnsanların dünyaya ve kendilerine yönelik bakış açılarının, hakikat olduğunu ilan ettikleri yalanların ya da bu yalanların hüküm sürmesini sağlamalarının ve belli koşullarda bunlar için her şeyi yapmaya hazır olmalarının ideoloji, yani ekonomik çıkarlar ve toplumsal emeller tarafından koşullandırıldığını gösterir. Kötü olan şey, insanların irrasyonel düşünmeleri değil -zira çoğu zaman fazlasıyla rasyonel düşünürler- gerçeklik duygusuna sahip olmamaları, hakikatleri hakikat olarak kabul etmeyi reddetmeleridir. Bu nedenle Shaw'ın çabalarının hedefi, rasyonalizm değil, realizmdir; kahramanlarının *faculté maîtresse*'si[409] akıl değil, değil iradedir.[410] Bu aynı zamanda neden oyun yazarı olduğunu ve neden fikirleri için en uygun aracı, en dinamik edebi türde bulduğunu da kısmen açıklar.

Shaw, dönemin entelektüalizminden nasibini almamış olsaydı, çağının mükemmel bir temsilcisi olamazdı. İçlerinde titreşen heyecan verici dramatik yaşama, bize sıklıkla "pièce bien faite"i anımsatan sahne efektlerine ve biraz kaba melodramatik özelliklerine rağmen, oyunları özünde entelektüel bir yapıdadır. Hatta Ibsen'in oyunlarından bile daha yüksek bir seviyede fikir oyunlarıdır bunlar. Kahramanın kendini bilmesi ve dramatis personae[411] arasındaki entelektüel mücadele, modern drama özgü değildir. Dra-

---

409 "Yönlendirici yeti." (ç.n.)

410 HOLBROOK JACKSON: *The Eighteen-Nineties* (*1890'lar*), 1939 (1913), s. 177.

411 Latince. "Oyundaki karakter." (ç.n.)

matik çatışma yoğunluk ve anlam kazanmak istiyorsa, mücadeleye dâhil olan kişilerin başlarına gelen şeyin bilincinde olmaları gerekir. Karakterlerde bu entelektüel farkındalık olmadan gerçekten dramatik, bilhassa trajik bir etki elde etmek mümkün değildir. Söz gelimi Shakespeare'in düşünmeden hareket eden ve doğal davranan kahramanları, kaderlerine karar verildiği an birer dahi olup çıkarlar. "Dramatik tartışmalar" adıyla da bilinen Shaw'ın oyunlarının hazmı güç göründü. Çünkü toplum, çağın başarılı olmuş, ama entelektüel açıdan yetersiz eğlenceli oyunlarına alışkındı. Eleştirmenler ile seyirci kitlesinin bu yeni türe alışmaları gerekiyordu. Shaw, dramatik diyaloğun entelektüel niteliğine seleflerinden daha çok önem veriyordu. Zaten kuşkusuz, hiçbir seyirci kitlesi, böyle bir oyundan keyif almaya yüzyıl başındaki tiyatro izleyicileri kadar uygun olamazdı. Nitekim, Shaw'ın burjuva toplumuna yönelik saldırılarının göründüğü kadar tehlikeli olmadığına ve özellikle de paralarını almak gibi bir niyetinin olmadığına ikna olur olmaz, kendilerine sunulan en cüretkâr entelektüel cambazlıklardan bile sonuna kadar keyif aldılar. Nihayetinde Shaw'ın burjuvaziyle hemfikir olduğu ve her zaman bu sınıfın entelektüel yapısının bir parçası olmuş öz eleştirinin sözcülüğünü üstlendiği ortaya çıktı.

Yüzyıl sonunda hayata bakışın doğrultusunu belirleyen psikoloji, "ifşa psikolojisi"dir. Hem Nietzsche hem de Freud, zihnin görünür yaşamının, yani insanların davranışlarının ardında yatan nedenler hakkında bildikleri ya da biliyormuş gibi yaptıkları şeylerin, çoğu zaman duygu ve davranışlarındaki gerçek saiklerin gizlenmiş ve çarpıtılmış versiyonu olduğu varsayımından yola çıkarlar. Nietzsche, bu tahrif gerçeğini, Hristiyanlığın doğuşundan bu yana fark edilebilen çöküşe ve yozlaşmış insanlığın zayıflığını ve küskünlüğünü etik değerler, fedakârca ve çileci ideallermiş gibi gösterme çabasına bağlar. Freud, Nietzsche'nin uygarlığa yönelik tarihsel eleştirisiyle ortaya koyduğu kendini kandırma olgusunu, bireysel psikolojik analiz yöntemiyle yorumlar. İnsan bilincinin ötekisindeki bilinçdışının, tutum ve eylemlerin asıl devindiricisi olduğunu öne sürer. Buna göre, tüm bilinçli düşünme, bilin-

çaltının içeriğini oluşturan içgüdüleri maskeleyen şeffaf bir pelerindir. Nietzsche ve Freud teorilerini geliştirirken, Marx hakkında bildikleri ya da düşündükleri ne olursa olsun, yaptıkları ifşalarda önce tarihsel materyalizmde kullanılmış olan analiz tekniğini kullandılar. Marx, insan bilincinin çarpık ve yozlaşmış olduğunu, dünyaya yanlış açıdan baktığını da vurgular. Psikanalizdeki "rasyonalleştirme" kavramı, tam olarak Marx ve Engels'in ideoloji oluşumundan ve "yanlış bilinç"ten[412] anladıkları şeye karşılık gelir. Engels[413] ve Jones,[414] iki kavramı aynı anlamda tanımlarlar. İnsanlar sadece eylemde bulunmakla kalmaz, aynı zamanda kendi özel, sosyolojik ya da psikolojik olarak belirlenmiş yaklaşımlarına göre eylemlerini motive eder ve haklı çıkarırlar. Marx, sınıfsal çıkarlarla hareket eden insanın yalnızca hata, çarpıtma ve mistifikasyondan sorumlu olmakla kalmadığını, tüm düşüncelerinin ve dünya görüşlerinin çarpık ve yanlış olduğunu, kendi ekonomik ve toplumsal koşullarında mevcut ön kabullere uyanlar dışında hiçbir şey göremediğini ve yargılayamadığını belirten ilk kişidir. Marx'ın tüm tarih felsefesini dayandırdığı öğreti, sınıf farklılıklarıyla ayrışıp parçalanmış bir toplumda, doğru düşünmenin daha başından imkânsız olduğudur.[415] Bunun esasen bir kendini kandırma meselesi olduğunun ve bireylerin, eylemlerini koşullandıran güdülerin her zaman farkında olmadıklarının kabul edilmesi, psikolojinin daha da gelişmesi açısından hayati önem taşıyordu.

Ama ifşa tekniğiyle tarihsel materyalizm, Marx'ın arka planını gözler önüne sermek istediği hayata dair burjuva-kapitalist bakış açısının bir ürünüydü. Ekonomi, Batılı insanın hayatında öncelik kazanmamış olsaydı, böyle bir teori ortaya çıkamazdı. Romantizm

---

412 Kapitalist toplumda var olan yapı ve materyallerin proletaryayı aldattığını söyleyen Marksist görüş. (ç.n.)

413 Mehring'e 14 Temmuz 1893 tarihli mektup. MARX-ENGELS: *Correspondence* (*Mektuplar*), 1934, s. 511-512.

414 ERNEST JONES: "Rationalism in Everyday Life ("Gündelik Yaşamda Rasyonalizm")". First Internat. Psycho-Analytic Congress'te (Birinci Uluslararası Psikanaliz Kongresi) tebliğ edildi, 1908. *Papers on Psycho-Analysis*'in içinde (*Psikanaliz Üzerine Bildiriler*), 1913.

415 KARL MANNHEIM: *Ideology and Utopia* (*İdeoloji ve Ütopya*), 1936, s. 61-62.

sonrası çağın belirleyici deneyimi, olup biten her şeyin birbiriyle diyalektik ilişkisinden, varlığın ve bilincin birbirine zıt doğasından, duyguların ve entelektüel ilişkilerin muğlaklığından oluşuyordu. Yeni analiz tekniğinin temel ilkesi, görünür dünyanın ardında gizli bir dünyanın, bilincin ardında bir bilinçdışının ve görünür birliğin ardında bir çatışmanın saklı olduğu şüphesiydi. Bu yaklaşımın yaygınlığı göz önünde bulundurulduğunda, düşünür ve akademisyenlerin tarihsel materyalizm yöntemine bağlı olduklarının bilincinde olmaları bile gerekmiyordu. Düşüncenin maskesini düşürme tekniği fikri ve ifşa psikolojisi, yüzyılın tabiatının bir parçasıydı. Ne Nietzsche Marx'a ne de Freud Nietzsche'ye fazlaca bağlıydı, çünkü hepsi, tüm çağa damgasını vurmuş genel bunalım havasına bağlıydı. Aklın kendi kaderini tayin etmesinin kurmacadan ibaret olduğunu, çoğu zaman aleyhimize işleyen içimizdeki bir gücün köleleri olduğumuzu her biri kendi tarzında keşfetti. Tarihsel materyalizm öğretisi, daha iyimser bir sonuçla da olsa, sonraki psikanaliz doktrini gibi, Batı dünyasının kendine olan inancını yitirdiği bir düşünce yapısının yansımasıydı.

En rasyonalist ve en kendini bilen düşünürler bile, teorilerinin gelişiminde her zaman felsefelerinin ön kabullerini başlangıç noktası olarak almazlar. Çoğu zaman ancak sonradan bunların farkına varırlar, hatta bazı durumlarda hiç farkına varmazlar. Freud da gelişiminde nispeten ileri bir aşamaya gelene kadar psikanalizinin problemlerinin kaynağı olan deneyimi hatırlamadı. Yüzyıl sonunda her geçerli entelektüel ve sanatsal ifadenin çıkış noktası olan bu deneyim, Freud tarafından "uygarlığın huzursuzluğu" (*das Unbehagen in der Kultur*) olarak tanımlandı. Bu kavram, çağın Romantizmi ve estetizmiyle aynı yabancılaşma ve yalnızlık duygusunu, aynı kaygıyı, kültürün ne anlama geldiğine dair aynı güven kaybını, aynı bilinmeyen, anlaşılmaz ve tanımlanamaz tehlikelerle çevrili olma endişesini dile getiriyordu. Freud, bu huzursuzluğun, bu istikrarsız ve riskli denge hissinin izini, içgüdüsel yaşama indirilmiş darbeye, özellikle de erotik dürtülere kadar takip eder. Ama ekonomik güvencesizliğin, toplumsal başarı ve siyasi nüfuzdan yoksun olmanın oynadığı rolü hiç hesaba katmaz. Nevrozla-

rın uygarlığımız için ödememiz gereken bedelin bir parçası olduğuna şüphe yoktur, ama bunlar topluma olan saygımızın yalnızca bir parçası ve çoğu zaman yalnızca ikincil bir biçimidir. Freud, tamamen bilimsel bakış açısı nedeniyle, insanın ruhsal yaşamındaki sosyolojik unsurların önemini anlamaz. Süper egoda toplumun tüzel temsilcisini ayırt etmesine rağmen, toplumsal gelişmelerin biyolojik ve içgüdüsel yapımızda önemli değişiklikler meydana getirebileceğini inkâr eder. Ona göre kültürel formlar tarihsel ve sosyolojik ürünler değil, içgüdülerin mekanik ifadeleridir. Burjuva-kapitalist toplumda anal-erotik içgüdüler ifade edilir, savaşlar ölüm içgüdüsünün eseridir, uygar bir toplumda yaşamanın verdiği huzursuzluk libidonun bastırılmasına bağlanabilir. Psikanalizin en büyük başarılarından biri olan yüceltme teorisi bile, cinsel içgüdü yaratıcı entelektüel çalışmanın biricik, hatta en önemli kaynağı hâline getirildiğinde, kültür kavramının tehlikeli bir şekilde basitleştirilip kabalaşmasına yol açar. Marksistler, psikanalizi sosyolojik ve tarihsel olmayan yöntemiyle bir boşlukta hareket ettiği ve sabit insan doğası fikrinde muhafazakâr idealizmin bir kalıntısını koruduğu için suçlamakta haklıdırlar. Öte yandan psikanalizin dekadan burjuvazinin eseri olduğu ve bu sınıfla birlikte yok olması gerektiği şeklindeki itirazları dogmatiktir. Tarihsel materyalizm de dâhil olmak üzere, bu "dekadan" toplumun yaratımı olmayan bir entelektüel değer var mıdır ki? Psikanaliz dekadan bir olguysa, o hâlde tüm natüralist roman ve Empresyonist sanat dekadandır. O zaman 19. yüzyılın huzursuzluğunun izlerini taşıyan her şey dekadandır.

Thomas Mann, Freud'un yeni yüzyılın başındaki irrasyonalizmle ilgilenmesinin nedeni olarak, araştırma konusunun –bilinçdışı, tutkular, içgüdüler ve rüyalar– doğasını gösterir.[416] Ama Freud aslında yalnızca zihinsel yaşamın yeraltı bölgelerinin ilgi odağı olduğu bu Neo-Romantik akımla değil, uygarlık ve akıl öncesi olana kadar uzanan tüm Romantik düşüncenin başlangıcı ve

---

416 THOMAS MANN: "Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte ("Modern Entelektüel Tarihte Freud'un Konumu")." *Die Forderung des Tages*'in içinde, 1930, s. 201 ff.

kökleriyle de ilgilidir. Uygarlaşmamış içgüdü insanının özgürlüğünü tarif ederken aldığı hazda, Rousseauculuğun hâlâ bol miktarda payı vardır. Her ne kadar söz gelimi babasını öldürmüş ve ailesinin kadın üyeleriyle birlikte olmaktan haz duyan doğal erkeğe Rousseau'nun atfettiği anlamda "iyi" denilebileceğini iddia etmese de, uygarlığın insanı daha iyi ya da daha mutlu kılıp kılmadığı konusunda şüpheleri vardır. Psikanaliz açısından irrasyonalizmin tehlikesi, konu seçiminde ve kültürün bozmadığı primitif insana yakınlık duymasında değil, teorisinin salt içgüdü ve doğa üzerine kurulmuş olmasında yatar. İnsan doğasının tarihsel açıdan değişmez bir nitelik taşıdığı varsayımını temel almış tüm diyalektik olmayan insan anlayışı, irrasyonalizm ve muhafazakârlık unsuru içerir. İnsanın gelişme kapasitesine inanmayan kişi, çoğu zaman, insanın ve onunla birlikte toplumun değişmesini istemez. Karamsarlık ve muhafazakârlık burada karşılıklı olarak birbirini besler. Ama Freud ne muhafazakâr ve irrasyonalist ne de karamsardır. Tüm şaibeli özelliklerine rağmen eserleri, insanlığa karşı kendiliğinden bir sevginin ve ilerici bir zihnin açık kanıtlarını taşır. Bunu kanıtlamak gerekmez, ama kanıt aranacak olursa da bundan yana bir eksik yoktur. Freud, aklın içgüdüler üzerindeki gücünden şüphelidir, ama onları kontrol etmek için zekamızdan başka bir aracımız olmadığını vurgular. Bütünüyle umutsuz bir ifade değildir bu. "Aklın sesi yumuşaktır" der, "ama kendini duyurana kadar susmaz... Bu, insanlığın geleceği hakkında iyimser olunabilecek birkaç noktadan biridir; hiç de azımsanacak bir şey değildir bu. Kişi bunu başka umutların başlangıç noktasına dönüştürebilir. Aklın önceliği kesinlikle çok uzaklardadır, ama yine de erişilemeyecek kadar uzakta değildir."[417]

Freud, çağının kötülüklerine direnir, ruhunu satmış karanlık irrasyonel güçlerle savaşır, ama bu çağın hem kazanımlarına hem engellemelerine sayısız bağla bağlıdır. Freud'un, bireysel farklılıkların Marx'ınkinden çok daha büyük bir rol oynadığı ifşa psikolojisinin ilkesi, hayata dair Empresyonist bakış açısı ve çağın göre-

---

417 S. FREUD: *The Future of an Illusion* (*Bir Yanılsamanın Geleceği*), (Çev.) W. D. Robson-Scott, 1928, s. 93.

ci felsefesiyle yakından ilişkilidir. Duygu ve izlenimlerimizin, ruh hallerimizin ve fikirlerimizin sürekli değiştiği, gerçekliğin kendisini bize sürekli değişen, asla sabit olmayan biçimlerde tanıttığı, ondan aldığımız her izlenimin bilgi ve yanılsama olduğu deneyimine dayalı aldatıcılık kavramı, Empresyonist bir fikirdir. Buna tekabül eden Freudyen görüşü, yani insanların hayatlarını kendilerinden ve başkalarından gizledikleri anlayışını, Empresyonizmin ortaya çıkmasından önce tahayyül etmek imkânsız olurdu. Empresyonizm, dönemin hem düşüncesi hem de sanatını yansıtan üsluptur. Yüzyılın son yıllarının tüm felsefesi bu akıma dayanır. Görelilik, öznelcilik, psikolojizm, tarihselcilik, sistemcilik karşıtlığı, zihin dünyasının parçalanması ilkesi ve hakikatin bakış açısına dayalı doğasına ilişkin öğreti; Nietzsche, Bergson, pragmatistler ve Alman akademik idealizminden bağımsız tüm felsefi akımların teorilerinde ortak olan unsurlardır.

Nietzsche, "Mutlak hakikat diye bir şey yoktur" der. Kendi içinde bir amaç olarak bilim, ön kabullerden yoksun hakikat, çıkar gözetmeyen güzellik, özverili ahlak, ona ve çağdaşlarına göre kurmacadan ibarettir. Nietzsche, hakikat dediğimiz şeylerin, aslında yaşamın devam etmesi için gerekli olan teşvik edici, güç kazandıran yalan ve aldatmacalardan başka bir şey olmadığını iddia eder.[418] Pragmatizm özünde, bu aktivist ve faydacı hakikat kavramını benimser. Gerçek; etkili, yararlı ve kârlı olandır. William James'in dediği gibi, zamanın sınavına dayanan ve "karşılığını veren" şeydir. Empresyonizmle daha uyumlu bir bilişsellik teorisi hayal etmek imkânsızdır. Her hakikatin belli bir gerçekliği vardır ve sadece belli durumlarda geçerlidir. Bir iddia kendi içinde doğru olabilir, ama belli koşullarda anlamsız da olabilir, çünkü başka hiçbir şeyle ilişkisi yoktur. "Kaç yaşındasın?" sorusuna birisi "Dünya güneşin etrafında dönüyor" diye cevap verirse, o zaman bu sözler, ifadenin olası hakikatine rağmen, verili durumla tamamen alakasız ve anlamsız bir iddiayı temsil eder. Gerçeklik, analiz edilemez bir özne-nesne ilişkisidir, bileşenleri birbirinden ayrı düşünülemez

418 NIETZSCHE: *Werke* (*Eserler*), 1895 ff., XVI, s. 19.

ve kesinlik taşıyamaz. Bizler değişiriz, nesneler dünyası da bizimle birlikte değişir. Yüz yıl önce doğru olabilecek doğal ve tarihsel olaylarla ilgili ifadeler bugün artık doğru değildir, çünkü gerçeklik de bizim gibi sürekli bir hareket, gelişim ve değişim süreci içindedir. Hep yeni, beklenmedik, tesadüfi olguların toplamıdır; asla tamamlanmış kabul edilemez. Pragmatik düşünce ekolü, sanatçının Empresyonist gerçeklik deneyiminden doğar. Çünkü burada, sanat alanında, bu felsefenin deneyim olarak kabul ettiği şey, hakikatle ilişkidir. Dr. Johnson, Coleridge, Hazlitt ve Bradley'nin Shakespeare'i artık yoktur; büyük oyun yazarının eserleri artık eskisi gibi değildir. Kelimeler hâlâ aynı olabilir; ne var ki edebi eserler yalnız kelimelerden değil, o kelimelerin anlamından da oluşur ve bu anlam bir kuşaktan ötekine değişir.

Empresyonist düşünce, en saf ifadesini Bergson felsefesinde, özellikle de onun zamanı yorumlayış şeklinde, yani Empresyonizmin hayati unsuru olan araçta bulur. Daha önce hiç var olmamış ve asla tekrarlanmayacak olan anın benzersizliği, 19. yüzyılın temel deneyimiydi. Tüm natüralist roman, özellikle de Flaubert'inkiler, bu deneyimin tasviri ve analiziydi. Ama Flaubert'in felsefesi ile Bergson'unki arasındaki temel fark, Bergson'un zamanı hâlâ yaşamın ideal özünü yok eden bir parçalanma unsuru olarak görmesiydi. Zaman anlayışımızdaki ve dolayısıyla tüm gerçeklik deneyimimizdeki değişim adım adım, önce Empresyonist resimde, sonra Bergson'un felsefesinde ve son olarak, hepsinden açık biçimde Proust'un eserinde gerçekleşti. Zaman artık çözülme ve yok etme ilkesi değildir. Fikir ve ideallerin değerini, yaşamın ve zihnin özünü yitirdiği unsur olmaktan çıkmıştır. Daha çok manevi yaşantımıza, ölü madde ve katı mekaniğin antitezi olan canlı doğamıza ilişkin fikir sahibi olduğumuz formdur zaman. Her ne isek, sadece zamanla değil, zaman geçerken oluruz. Hayatımızdaki tek tek anların toplamından ibaret değiliz; bu anların her dakika değişen yönlerinin sonucuyuz. Geçen zaman bizi yoksullaştırmaz; hayatımızı dolduran tam da bu zamandır. Bergson'un felsefesi, Proustçu romanda haklı çıkar; Bergson'un zaman kavramı ilk kez burada gerçekten yaratıcılık kazanır. Varoluş, geçmişimi-

zin sonucu olan bir şimdinin perspektifinden gerçek bir yaşama, hareket, renk, ideal bir şeffaflık ve manevi bir içeriğe kavuşur. Hatırlamaktan, geçmişin ve kayıp zamanın dirilişinden, canlandırılmasından ve fethinden başka mutluluk yoktur; çünkü Proust'un dediği gibi, gerçek cennetler kayıp cennetlerdir. Romantizmden beri sanat, yaşamın kaybından sorumlu tutulmuş, Flaubert'in "dire" ve "avoir"ı trajik bir alternatif olarak görülmüştü. Proust tefekkürde, hatırlamada ve sanatta yalnızca tek bir olası formu değil, yaşama sahip olabileceğimiz tek olası formu gören ilk kişidir. Yeni zaman kavramının çağın estetizmini değiştirmediği doğrudur, yalnızca ona daha uzlaşmacı bir görünüm vermiştir. Görünümden fazlası değildir verdiği, çünkü Proust'un felsefesi, hasta bir adamın, çoktan diri diri gömülmüş bir adamın kendini avutması ve kendini kandırmasıdır.

İKİNCİ BÖLÜM
FİLM ÇAĞI

Nasıl ki "19. yüzyıl" ancak 1830'larda başlamışsa, "20. yüzyıl" da Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, yani 1920'li yıllarda başlar. Ama savaş, yalnızca mevcut olasılıklar arasında bir seçime fırsat tanıdığı sürece, gelişimde bir dönüm noktasına işaret eder. Yeni yüzyıl sanatındaki üç ana eğilimin de geçmiş dönemde selefleri vardır: Cézanne ve Neo-Klasisistlerde Kübizm, Van Gogh ve Strindberg'de Dışa vurumculuk, Rimbaud ve Lautréamont'da Sürrealizm. Sanatsal gelişimin sürekliliği, aynı dönemin ekonomik ve toplumsal tarihinde belli bir istikrara karşılık gelir. Sombart, yüksek kapitalizmin ömrünü yüz elli yılla sınırlayıp savaşın patlak vermesiyle sona erdirir. 1895-1914 yıllarının kartel ve tröstler sistemini, bir eski çağ olgusu ve yaklaşmakta olan bunalımın alameti olarak yorumlamak ister. Ama 1914 öncesi dönemde sadece sosyalistler kapitalizmin çöküşünden bahsederler. Burjuva çevresi sosyalist tehlikenin şüphesiz farkındadır, ama ne kapitalist ekonominin "iç çelişkilerine" ne de ara sıra patlak veren bunalımların üstesinden gelmenin imkânsızlığına inanmaktadır. Bu çevrelerde sistemde bir bunalım olduğuna dair bir düşünce yoktur. Kendinden emin hâletiruhiye, savaşın bitiminden sonraki ilk yıllarda bile devam eder. Burjuvaziye hâkim olan atmosfer, korkunç olasılıklarla mücadele etmek zorunda kalan alt-orta sınıf dışında, hiç de umutsuz değildir. Gerçek ekonomik kriz, 1929'da Amerika'da savaşı ve savaş sonrası hızlı büyümeyi sona erdiren çöküşle başlar ve uluslararası üretim ve dağıtım planlamasındaki eksikliğin sonuçlarını açıkça ortaya koyar. Şimdi insanlar birdenbire her yerde kapitalizmin yol açtığı bunalımdan, serbest ekonomi toplumunun

ve liberal toplumun başarısızlığından, yakın bir felaketten ve devrim tehdidinden bahsetmeye başlarlar. 1930'ların tarihi, toplumsal eleştirinin, realizm ve aktivizmin, siyasi radikalleşmenin ve sadece radikal bir çözümün faydasının dokunacağına, yani ılımlı partilerin miadını doldurduğuna dair giderek yaygınlaşan bir inancın dönemidir. Ama kimsede, burjuva yaşam tarzının geçirmekte olduğu bunalım konusunda bizzat burjuvazideki kadar büyük bir farkındalık yoktur. Hiçbir yerde burjuva çağının sonunun geldiği hakkında bu kadar çok konuşulmaz. Faşizm ve Bolşevizm, burjuvaziyi yaşayan ölü olarak görmekte, liberalizm ve parlamentarizm ilkesine aynı tavizsizlikle karşı çıkmaktadır. Entelijansiya genel olarak otoriter yönetim biçimlerinin yanında yer alır; düzen, disiplin ve diktatörlük talep eder. Yeni bir Kilise, yeni bir Skolastisizm ve yeni bir Bizansçılık hevesinden ilham alır. Nietzsche ve Bergson'un dirimselciliğiyle kafası karışmış, güçten düşmüş edebiyat tabakasının faşizmi cazip bulmasının nedeni, mutlak, sağlam ve sorgulanamaz değerler yanılsamasının yanı sıra rasyonalizm ve bireycilikle bağlantılı her türlü sorumluluktan kurtulma ümididir. Entelijansiyanın komünizmden medet umduğu, kalabalık halk kitleleriyle doğrudan temas kurmak ve toplumsal yalıtılmışlığından kurtulmaktır.

Bu tehlikeli durumda liberal burjuvazinin sözcüleri, faşizm ve Bolşevizmin ortak özelliklerini vurgulamaktan ve birini ötekiyle itibarsızlaştırmaktan daha iyi bir alternatif düşünemez. Her ikisinin vicdansız realizmine işaret eder, örgütlenme ve yönetim biçimlerinin indirgenebileceği ortak paydayı acımasız bir teknokraside bulurlar.[1] Çeşitli otoriter yönetim biçimleri arasındaki ideolojik farklılıkları kasten görmezden gelip bunları salt "teknik alan", yani parti uzmanının, siyasi yöneticinin, toplumsal makinenin mühendisinin, kısacası "yöneticilerin alanı" olarak temsil ederler. Şüphesiz, farklı toplumsal düzenleme biçimleri arasında belli bir benzeşme vardır. Salt teknoloji taraftarlığı olgusu ve onunla ilişkili standartlaşmadan yola çıkılırsa, Rusya ile Amerika arasında bile ben-

---

1 HERMANN KEYSE RLING: *Die neuentstehende Welt* (*Oluşmakta Olan Dünya*), 1926.—JAMES BURNHAM: *The Managerial Revolution* (*Yönetim Devrimi*), 1941.

zerlik bulunabilir.[2] Bugün hiçbir devlet mekanizması "yöneticiler"den bütünüyle vazgeçemez. Tıpkı teknisyenlerin fabrikalarını yönetmesi ve sanatçıların onlar için resim yapıp roman yazmaları gibi, yöneticiler de az çok geniş kitleler adına siyasi iktidarı icra ederler. Mesele her zaman, iktidarın kimin çıkarına uygulandığıdır. Bugün dünyadaki hiçbir yönetici, yalnızca halkın çıkarlarıyla ilgilenmediğini kabul etme cesareti gösteremez. Bu açıdan bakıldığında, aslında bir kitle toplumu ve kitle demokrasisi içinde yaşıyoruz. Geniş kitlelerin, iktidarlar onun aklını çelebildiği ölçüde siyasi hayatta bir payı vardır.

Dönemin hâkim kültür felsefesi, bu "kitlelerin isyanı"ndan[3] modern kültürün yabancılaşmasını ve bozulmasını, akıl ve ruh adına yapılan saldırıyı sorumlu tutar. Aşırılık yanlılarının çoğu, bu felsefenin altında yatan, genellikle biraz karışık bir kültürel eleştiriye inanmaktadır. İki partinin bunu tamamen farklı şeyler olarak ele aldığı ve bir yanda pozitivizmle, diğer yanda kapitalizmle "ruhsuz" bilimsel dünya görüşüne savaş açtığı doğrudur. Ama 1930'lu yıllara kadar entelijansiyanın iki kampa bölünme şekli son derece eşitsizdir. Çoğunluk bilinçli ya da bilinçsiz olarak gericidir. Bergson, Barrès, Charles Maurras, Ortega y Gasset, Chesterton, Spengler, Keyserling, Klages ve diğerlerinin fikirlerinin büyüsüne kapılarak faşizme zemin hazırlarlar. "Yeni Orta Çağ", "yeni Hristiyanlık", "yeni Avrupa", karşı devrimin eski Romantik diyarıdır. "Bilimde devrim", "ruhun" makineleşmeye ve doğa bilimlerinin determinizmine karşı seferber edilmesi, "demokratik ve toplumsal aydınlanmaya karşı büyük dünya tepkisinin başlangıcı"ndan başka bir şey değildir.[4]

Bu "kitle demokrasisi" döneminde, her zamankinden daha büyük gruplar adına iddia ve taleplerde bulunma girişimi söz konusudur. Böylece Hitler sonunda, halkının ezici çoğunluğuna bir soylulaştırma numarası tezgahlayabilmiştir. Yeni "demokra-

---

2 M. J. BONN: *The American Experiment* (*Amerika Deneyi*), 1933, s. 285.

3 JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *The Revolt of the Masses* (*Kitlelerin İsyanı*), 1932.

4 ERNST TROELTSCH: "Die Revolution in der Wissenschaft ("Bilimde Devrim")," *Gesammelte Schriften*, IV, 1925, s. 676.

tik" aristokratlaşma süreci, Batı'yı Doğu'ya, Asya'ya ve Rusya'ya karşı kışkırtarak başlar. Batı ve Doğu, düzeni ve kaosu, otoriteyi ve anarşiyi, istikrarı ve devrimi, disiplinli rasyonalizmi ve dizginsiz mistisizmi temsil ettikleri için birbiriyle kıyaslanır.[5] Rus edebiyatı büyüsünün etkisindeki savaş sonrası Avrupa, Dostoyevski kültü ve Karamazovizmiyle kaosa giden yolda yürümekte olduğu konusunda kesin olarak uyarılır.[6] Vogüé[7] zamanında, Rusya ve Rus edebiyatı "Asyalı" değildi, aksine pagan Batı için bir model olarak kurulmuş hakiki Hristiyanlığın temsilcisiydi. Ne var ki o zamanlar Rusya'da hâlâ bir Çar vardı. Yeni Haçlılar, Batı'nın kurtarılabileceğine gerçekten inanmamakta ve siyasi görüşlerindeki umutsuzluğu genel bir karamsarlık perdesiyle gizlemektedirler. Siyasi ümitleriyle birlikte tüm Batı uygarlığını gömmeye kararlıdırlar ve dekadansın gerçek mirasçıları olarak, "Batı'nın Çöküşü"nü kabul ederler.

Yüzyılın büyük gerici hareketi, sanat alanında etkisini Empresyonizmin reddi olarak gösterir. Bu değişiklik bazı açılardan sanat tarihinde Rönesans'tan bu yana gerçekleşmiş tüm üslup değişimlerinden daha derin bir yara açmış ve sanatsal natüralizm geleneğini temelde etkilememiştir. Biçimcilik ile biçimcilik karşıtlığı arasında hep bir gidip gelme olduğu doğrudur, ama sanatın yaşama ve doğaya sadık olma işlevi, Orta Çağ'dan beri hiç sorgulanmamıştı. Bu bakımdan Empresyonizm, dört yüz yıldan fazla süren bir gelişimin doruk noktası ve sonuydu. Post-Empresyonist sanat, her türlü gerçeklik yanılsamasını özünde reddeden ve yaşama bakışını doğal nesnelerin kasıtlı deformasyonuyla ifade eden ilk sanattır. Kübizm, Konstrüktivizm, Fütürizm, Dışa vurumculuk, Dadaizm ve Sürrealizm, doğaya bağlı ve gerçekliği doğrulayan Empresyonizme aynı kararlılıkla sırt çevirir. Bu gelişimin zeminini Empresyonizm hazırlar, çünkü gerçekliğin bütünleştirici bir tasvirini, öznenin bir bütün olarak nesnel dünyayla karşı karşıya gelmesi-

5 HENRI MASSIS: *La Défense. de l'Occident* (*Batı'nın Savunması*), 1927.
6 HERMANN HESSE: *Blick ins Chaos* (*Kaosa Bakmak*), 1923.
7 Marie-Eugène-Melchior Vogüé (1848-1910) Fransız diplomat, Oryantalist, gezi yazarı, arkeolog, hayırsever ve edebiyat eleştirmeni. (ç.n.)

ni arzulamamakta, daha çok, sanatın gerçekliğe "el koyması" olarak adlandırılan sürecin başlangıcını işaret etmektedir.[8] Post-Empresyonist sanat artık hiçbir anlamda doğanın yeniden üretimi olarak adlandırılamaz; doğayla ilişkisi bir ihlale dayanır. En fazla bir tür büyülü natüralizmden, gerçekliğin yanında var olan, ama onun yerini almak istemeyen nesnelerin üretiminden söz edebiliriz. Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Henri Rousseau ve Salvador Dali'nin yapıtlarıyla karşı karşıya geldiğimizde, tüm farklılıklarına rağmen her zaman ikinci bir dünyada, olağan gerçekliğin birçok özelliğini sergileyebilse de bu gerçekliği aşan ve onunla bağdaşmayan bir varoluş biçimini temsil eden bir üst dünyada olduğumuzu hissederiz.

Ne var ki modern sanat, bir başka açıdan da Empresyonizm karşıtıdır: Temelde "çirkin" bir sanattır; Empresyonizmin ahenginden, etkileyici form, ton ve renklerinden vazgeçer. Resimde resimsel değerleri, şiirde özenle ve tutarlı bir şekilde işlenen imgeleri, müzikte melodi ve tonaliteyi yok eder. Hoş ve kabul edilebilir, bütünüyle dekoratif ve çekici olan her şeyden endişeli bir kaçış anlamına gelir. Debussy, Alman Romantizminin santimantalizminin karşısına daha şimdiden tonal bir soğukluk ve saf bir armonik yapı çıkarır. Bu Romantizm karşıtlığı Stravinsky, Schönberg ve Hindemith'te yoğunlaşarak duyarlı 19. yüzyıl müziğiyle her türlü bağlantıyı reddeden bir *espressivo*[9] karşıtlığına dönüşür. Amaç duygularla değil, akılla yazmak, resim ve beste yapmaktır. Bazen yapının saflığına, bazen de metafizik bir tasavvurun neden olduğu esrimeye vurgu yapılır. Ama her ne pahasına olursa olsun, Empresyonist çağın kendinden hoşnut ve duyulara dayalı estetizminden kaçma arzusu söz konusudur. Şüphesiz Empresyonizm, modern estetik kültürün içinde bulunduğu kritik durumun farkındaydı, ama bu kültürün groteskliğini ve sahteliğini ilk vurgulayan Post-Empresyonist sanat olmuştur. Her türlü duyusal ve hazcı duyguyla mücadelenin, Picasso, Kafka ve Joyce'un eserlerindeki kasvet, bunalım ve ıstırabın nedeni budur. Eski sanatın

---

8 ANDRÉ MALRAUX: *Psychologie de l'art* (*Sanat Psikolojisi*), 1947.
9 İtalyanca. "Dışa vurum, ifade." (ç.n.)

duyumculuğuna beslenen nefret, onun yanılsamalarını yok etme arzusu o kadar ileri gider ki, sanatçılar artık onun ifade araçlarını bile kullanmayı reddeder ve Rimbaud gibi kendi yapay dillerini yaratmayı tercih ederler. Schönberg kendi on iki ton sistemini icat eder. Picasso'nun her resmini resim sanatını yeniden keşfetmeye çalışıyormuş gibi yaptığı söylenmiştir.

Geleneksel ifade araçlarının kullanımıyla sistematik mücadele ve bunun sonucunda 19. yüzyıl sanatsal geleneğinin kırılması 1916'da Dadaizm ile başlar. Dadaizm, bir savaş zamanı olgusu, savaşa yol açan uygarlığa karşı bir itiraz ve dolayısıyla bir tür bozgunculuk biçimidir.[10] Akımın amacı, hazır formların cazibesine ve uygun ama eskidiği için değersiz kalan, betimlenecek nesneyi tahrif ederek ifadenin tüm kendiliğindenliğini yok eden dilsel klişelere direnmekte yatar. Dadaizm, bu bakımdan kendisiyle tam bir uyum içinde olan Sürrealizm gibi, ifadede doğrudanlık adına verilen bir mücadeledir, yani özünde Romantik bir akımdır. Mücadele, bildiğimiz üzere, Goethe'nin de farkında olduğu deneyimin biçimlerle tahrif edilmesine yöneliktir, ki bu aynı zamanda Romantik devrimin de ardındaki belirleyici dürtüydü. Romantizmden bu yana edebiyatta kaydedilen tüm gelişim, dilin geleneksel ve alışılagelmiş biçimlerine karşı çıkmaktan ibaretti, öyle ki geçen yüzyılın edebiyat tarihi bir dereceye kadar dildeki yenilenmenin de tarihidir. Ama 19. yüzyıl her zaman sadece eski ile yeni arasında, geleneksel formlar ile bireyin kendiliğindenliği arasında bir denge ararken, Dadaizm eldeki yıpranmış ifade araçlarının hepten yok edilmesini talep eder. Bütünüyle kendiliğinden ifadeyi gerektirir ve böylece sanat teorisini bir çelişki üzerine inşa eder. Çünkü kişi nasıl aynı anda hem derdini anlatıp –ki Sürrealizmin niyeti budur– hem de tüm iletişim araçlarını inkâr ve yok edebilir? Fransız eleştirmen Jean Paulhan, yazarları dille olan ilişkilerine göre iki kategoriye ayırır.[11] Alelade ve alışılagelmiş formları, hazır klişeleri dilden tamamen çıkarmak isteyen ve dilin tehlikelerinden kaçıp saf, bakir ve özgün ilhama sığınan "terröristleri", ya-

10 ANDRÉ BRETON: *What is Surrealism?* (*Sürrealizm Nedir?*), 1936, s. 45 ff.

11 JEAN PAULHAN: *Les Fleurs de Tarbes* (*Tarbes'ın Çiçekleri*), 1941.

ni Romantikleri, Sembolistleri ve Sürrealistleri dilin yok edicileri olarak adlandırır. Bunlar, zihnin canlı, akışkan ve gizli yaşantısının güç kazanıp katılaşmasıyla, her türlü dışsallaştırma ve kurumsallaşmayla, başka bir deyişle tüm "kültür"le savaşırlar. Paulhan onları Bergson'la ilişkilendirir ve ruhsal deneyimin doğrudanlığını ve özgünlüğünü koruma girişimlerinde sezgiciliğin ve "élan vital"[12] teorisinin etkili olduğunu saptar. Diğer kategori ise beylik söz ve klişelerin iletişim kurmak için ödenmesi gereken bedel olduğunun pekâlâ farkında olan yazarlardır. Buna göre edebiyat iletişimdir, yani dil ve gelenek "yorgun"dur ve tam da bu nedenden ötürü problematik olmayan, hemen anlaşılır formlardır. Paulhan, bu grubu "retorikçiler", hatip sanatçıları olarak adlandırır. Edebiyatta "terör"ün tutarlı bir şekilde uygulanması mutlak sessizlik, yani Sürrealistlerin ancak kendilerini sürekli kandırarak kurtulabilecekleri entelektüel intihar anlamına geleceğinden, onların tutumunu tek geçerli yol olarak görür. Çünkü aslında, Sürrealizm öğretisinden daha katı ve dar görüşlü bir eğilim, Sürrealistlerinkinden daha yavan ve monoton bir sanat yoktur. "Otomatik yazma yöntemi", rasyonel ve estetik olarak denetlenen üsluptan çok daha az esnektir. Bilinçdışı –ya da en azından gün ışığına çıkarılabilen kısmı– bilinçli zihinden çok daha çorak ve basittir. Ne var ki Dadaizm ve Sürrealizmin tarihsel önemi, resmî temsilcilerinin eserlerinde değil, edebiyatın Sembolist akımın sonunda kendini bulduğu çıkmaz sokağa, artık gerçek hayatla hiçbir bağlantısı olmayan edebi bir geleneğin kısırlığına dikkat çekmelerinde yatar.[13] Mallarmé ve Sembolistler, akıllarına gelen her fikrin, doğalarının en derinlerinde yatanların yansıması olduğunu düşünüyorlardı. Onları şair kılan, "kelimenin büyüsü"ne olan mistik bir inançtı. Dadaistler ve Sürrealistler artık nesnel, harici, biçimsel ve rasyonel olarak düzenlenmiş herhangi bir şeyin insanı yansıtabileceğinden şüphe etmektedirler, ama aynı zamanda

---

12 Bergsoncu felsefede büyüme, değişim ve gerekli ya da arzu edilen adaptasyonlardan sorumlu olan organizma içindeki yaratıcı güç. (ç.n.)

13 JACQUES RIVIÈRE: "Reconnaissance à Dada ("Dada'nın Onaylanması")," *Nouvelle Revue Française*, 1920, XV, s. 231 ff.—MARCEL RAYMOND: *De Baudelaire au surréalisme* (*Baudelaire'den Sürrealizme*), 1933, s. 390.

böyle bir ifadenin değerinden de kuşkulanırlar. Bir insanın ardında iz bırakmasının "kabul edilemez" olduğunu düşünürler.[14] Dolayısıyla Dadaizm, estetik kültürün nihilizminin yerine, yalnızca sanatın değerini değil, tüm insanlık hâlini sorgulayan yeni bir nihilizm koyar. Çünkü manifestolarından birinde de belirtildiği üzere, "sonsuzluk standardı ile ölçüldüğünde, tüm insan eylemi anlamsızdır."[15]

Öte yandan Mallarmé geleneği sona ermez. "Retorikçiler", yani André Gide, Paul Valéry, T. S. Eliot ve daha sonra Rilke, Sürrealizme yakınlıklarına rağmen Sembolist akımı devam ettirirler. Zor ve seçkin bir sanatın temsilcileridirler; "kelimenin büyüsü"-ne inanırlar. Şiirleri dilin, edebiyatın ve geleneğin ruhuna sırtını yaslar. Joyce'un *Ulysses*'i ve T. S. Eliot'ın *Çorak Ülke*'si aynı dönemde, 1922'de ortaya çıkar ve yeni edebiyatın iki temel noktasını vurgular. Eserlerden biri Dışa vurumcu ve Sürrealist, diğeri ise Sembolik ve biçimcidir. Entelektüel yaklaşım her ikisinde de ortaktır, ama Eliot'ın sanatı "kültür deneyimi"nden, Joyce'unki ise "saf ve asal varoluş bir deneyimi"nden doğmuştur. Bu kavramları Goethe hakkındaki kitabının önsözünde tanıtan Friedrich Gundolf, dönemin tipik bir düşünce kalıbını böyle ifade eder.[16] Eliot örneğinde ilham kaynağı tarihi kültür, entelektüel gelenek, fikir ve formların mirası iken T. S. Eliot'ınkinde yaşamın dolaysız gerçekleri ve insan varoluşunun sorunlarıdır. T. S. Eliot ve Paul Valéry'de temel çıkış noktası her zaman bir fikir, bir sorundur. Joyce ve Kafka'da ise irrasyonel bir deneyim, bir tasavvur, metafizik ya da mitolojik bir imgedir. Gundolf'un kavramsal ayrımı aslında, modern sanat alanındaki bir ikiliğin dile getirilmesinden ibarettir. Bir yanda Kübizm ve Konstrüktivizm, diğer yanda Dışa vurumculuk ve Sürrealizm, ilk kez böyle keskin bir çelişki içinde yan yana ortaya çıkmış, son derece biçimsel ve form yıkıcı eğilimleri somutlaştırmaktadır. İki karşıt üslup, en dikkat çekici melez form ve kombinasyonları sergilediği için durum daha da tuhaf görünür. Öy-

14 ANDRÉ BRETON: *Les Pas perdus* (*Kayıp Adımlar*), 1924.
15 TRISTAN TZARA: *Sept manifestes dada* (*Dadaizmin Yedi Bildirisi*), 1920.
16 FRIEDRICH GUNDOLF: *Goethe*, 1916.

le ki, insan çoğu zaman iki rakip akımdan ziyade, bölünmüş bir bilince bakıyormuş izlenimine kapılır. Farklı üslup eğilimlerinin birinden ötekine en ani geçişleri yapan Picasso, aynı zamanda çağımızın en tipik sanatçısıdır. Ama ona eklektik ve "pastiş ustası" demek,[17] sadece isyan ettiği sanatın kurallarına ne denli hâkim olduğunu göstermek istediğini ileri sürüp[18] onu Stravinsky ile karşılaştırmak, Stravinsky'nin de modellerini nasıl değiştirdiğini, modern müziğin amaçları doğrultusunda önce Bach'ı, sonra Pergolesi'yi, sonra tekrar Çaykovski'yi nasıl "kullandığını" hatırlamak,[19] hikâyenin tamamını anlatmaz. Picasso'nun eklektizmi, kişiliğin birliğinin kasten yok edilmesi anlamına gelir; onun taklitleri, özgünlük kültüne karşı bir itirazdır. Bu tercihindeki keyfîliğin altını daha çok çizmek için hep yeni biçimlere bürünen gerçekliğin deformasyonu, bilhassa "doğa ve sanatın birbirinden tamamen farklı iki olgu" olduğu tezini doğrulamayı amaçlar. Picasso, "iç ses"iyle, "ya sev ya terk et" tavrıyla, kendine saygısı ve tapınmasıyla Romantik olana karşı çıkarak bir sihirbaza, hokkabaza, parodiciye dönüşür. Sadece Romantizmi değil, eser ile üslubun birliği fikriyle Romantizmi bir dereceye kadar öngörmüş Rönesans'ı ve deha kavramını da reddeder. Bireycilik ve öznelcilikten tam bir kopuşu, kusursuz bir kişiliğin yansıması olan sanatın mutlak inkârını temsil eder. Eserleri gerçeğe dair notlar ve yorumlardır; bir dünyanın ve bütünlüğün resmi, varoluşun bir sentezi ve özü olarak görülme iddiasında değildirler. Picasso, farklı sanatsal üslupları gelişigüzel kullanımıyla, tıpkı Sürrealistlerin geleneksel formlardan vazgeçerek yaptıkları gibi, tamamen ve bile isteye sanatsal ifade araçlarından ödün verir.

Yeni yüzyıl öyle derin antagonizmalarla doludur, hayata bakışının birliği o kadar derinden tehdit edilmektedir ki, en uç noktaların kaynaşması, en büyük çelişkilerin birleşimi yüzyıl sanatının

---

17 MICHAEL AYRTON: "A Master of Pastiche ("Pastiş Ustası")," *New Writing and Day Light*, 1946, s. 108 ff.

18 RENÉ HUYGHE-GERMAIN BAZIN: *Hist. de l'art contemp.* (*Çağdaş Sanat Tarihi*), 1935, s. 223.

19 CONSTANT LAMBERT: *Music ho!*, 1934.

ana teması, hatta çoğu zaman tek teması hâline gelir. André Breton'un belirttiği gibi, ilk başta tamamen dil sorunu, yani şiirsel ifade sorunu etrafında dönen ve Paulhan'a göre anlaşılmayı sağlayan araçları olmaksızın anlaşılmaya çalışan Sürrealizm, tüm biçimlerin paradoksunu ve tüm insan varoluşunun saçmalığını kendi bakış açısının temeli kılan bir sanat hâline geldi. Dadaizm hâlâ, kültürel formların yetersizliğinin verdiği çaresizlikle, sanatın yok edilmesini ve kaosa dönüşü, yani terimin en aşırı anlamıyla Romantik Rousseauculuğu savunuyordu. Dadaizm yöntemini "otomatik yazma yöntemi"[20] ile tamamlayan Sürrealizm böylelikle kaostan, bilinçdışından ve irrasyonel olandan, rüyalardan ve zihnin denetim dışı kalmış bölgelerinden yeni bir bilginin, yeni bir hakikatin ve yeni bir sanatın doğacağına yönelik inancı ifade eder. Sürrealistler, en az Dadacılar kadar reddettikleri sanatın kurtuluşunu beklerler. Onu, bilinçdışına, akıl öncesi ve kaotik olana girişi sağlayan irrasyonel bilginin bir aracı olarak kabul etmeye hazırdırlar. Psikanalitik serbest çağrışım yöntemini, yani fikirlerin otomatik gelişimini ve herhangi bir rasyonel, ahlaki ve estetik sansür olmaksızın yeniden üretimini benimserler,[21] çünkü orada eski Romantik ilham türünü onaracak bir reçete keşfettiklerini zannederler. Dolayısıyla, her şeye rağmen yine de irrasyonel olanın rasyonelleştirilmesine ve kendiliğinden olanın metodik biçimde yeniden üretilmesine sığınırlar. Tek fark yöntemlerinin, irrasyonel ve sezgisel olanın estetik yargı, beğeni ve eleştiri tarafından kontrol edildiği yaratma tarzından kıyaslanamayacak kadar kuru, dogmatik ve katı olmasıdır. Böylece yöntemlerinin yol gösterici ilkesi, gelişigüzellik değil, tefekkür olur. Proust'un yöntemi, Sürrealistlerin reçetesine kıyasla ne kadar da verimliydi. O da aynı şekilde kendini bir tür uyurgezerlik durumuna sokarak hipnotik bir aracın edilgenliğiyle anı ve çağrışımların akışına bırakmıştır.[22] Ama Proust aynı zamanda disiplinli bir düşünür ve en üst düzeyde bilinçli bir yaratıcı sanatçıy-

---

20 EDMUND WILSON: *Axel's Castle* (*Axel'in Kalesi*), 1931, s. 256.

21 ANDRÉ BRETON: (*Premier*) *Manifeste du surréalisme* (*Sürrealizm Birinci Manifesto*), 1924.

22 LOUIS REYNAUD: *La Crise de notre littérature* (*Edebiyatımızdaki Bunalım*), 1929, s. 196-197.

dı.[23] Freud da Sürrealizmin hilesini fark etmiş gibidir. Ölümünden kısa bir süre önce Londra'da kendisini ziyaret eden Salvador Dali'ye, "Sanatınızda beni ilgilendiren bilinçdışı değil, bilinçtir" dediği söylenir.[24] Şunu demek istemiş olmalıdır: "Sizin sahte paranoyanızla değil, simülasyonunuzun yöntemiyle ilgileniyorum."

Sürrealistlerin temel deneyimi, "ikinci gerçekliğin" keşfinden ibarettir. Bu ikinci gerçeklik, sıradan ve ampirik gerçeklikle ayrılmaz biçimde kaynaşmış olmasına rağmen, yine de ondan çok farklıdır. Öyle ki, onun hakkında sadece olumsuz açıklamalarda bulunabilir, varlığına kanıt olarak deneyimimizdeki boşluk ve girintileri gösterebiliriz. Bu düalizm en keskin ifadesini, Kafka ve Joyce'un eserlerinde bulur. Bu iki sanatçı, Sürrealizm öğretisiyle ilgili olmadıkları hâlde, yüzyılın ilerici sanatçılarının çoğu gibi daha geniş anlamda Sürrealisttir. Sürrealistleri rüyaların tuhaflığı konusunda bilinçlendiren, onları rüyaların karman çorman gerçekliğinde kendi üslupsal ideallerini bulmaya teşvik eden, iki farklı alandaki yuvasıyla varoluşun çift taraflılığına dair bu deneyimdir. Rüya, gerçeklik ve gerçek dışılığın, mantık ve fantezinin, varoluşun sıradanlığı ve yüceltilmesinin çözülmez ve açıklanamaz bir birlik oluşturduğu tüm dünya resminin paradigması hâline gelir. Sürrealizmin rüyadan kopyaladığı ayrıntılardaki titiz natüralizm ve bu ayrıntılar arasındaki ilişkilerin rastgele birleşimi, yalnızca iki farklı düzlemde, iki farklı alanda yaşadığımız hissini yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda bu varlık bölgelerinin birbirine derinlemesine nüfuz ettiği hissini de yaratır; öyle ki biri diğerine tabi kılınamaz[25] ve antitez olarak ötekinin karşısına çıkarılamaz.[26]

Şüphesiz varlığın düalizmi yeni bir kavram değildir. Cusalı Nicholas ve Giordano Bruno'nun felsefesinden ötürü "coincidentia

---

23 CHARLES DU Bos: *Approximations* (*Yaklaşık Tahminler*), 1922 ile karşılaştırınız.—BENJAMIN CRÉMIEUX: *XXe siècle* (*20. Yüzyıl*), 1924.—JACQUES RIVIÉRE: *Marcel Proust*, 1924.

24 J. T. SOBY: *Salvador Dali*, 1946, s. 24.

25 ANDRÉ BRETON: *What is Surrealism?* (*Sürrealizm Nedir?*) s. 67.

26 ANDRÉ BRETON: *Second Manifeste du surréalisme* (*Sürrealizmin İkinci Manifestosu*), 1930.—MAURICE NADEAU: *Histoire du surréalisme* (*Sürrealizmin Tarihi*), 1945, 2. basım, s. 176.

oppositorum"[27] fikrine hayli aşinayızdır. Ama varoluşun çifte anlamı ve ikiliği, gerçekliğin her fenomeninde gizli olan insan anlayışını baştan çıkararak tuzağa düşürme özelliği hiç şimdiki kadar yoğun bir şekilde deneyimlenmemişti. Somut ve soyut, duyusal ve tinsel, rüya ve uyanıklık arasındaki karşıtlığı yalnızca Maniyerizm fark etmişti. Modern sanatın zıtlıkların rastlantısına değil, bu rastlantının hayali niteliğine yaptığı vurgu da Maniyerizmi akla getirir. Dali'nin yapıtlarında, ayrıntıların fotografik olarak aslına uygun yeniden üretimi ile bunların gruplandırılmasındaki isyankâr düzensizlik arasında bulunan keskin karşıtlık, çok mütevazı bir düzeyde, Elizabeth dönemi dramındaki paradoks düşkünlüğüne ve 17. yüzyıl "metafizik şairleri"nin lirik şiirine tekabül eder. Ama ölçülü ve çoğu zaman sıradan bir düzyazının, fikirlerin en kırılgan şeffaflığıyla harmanlandığı Kafka ve Joyce'un üslubu ile 16. ve 17. yüzyıl Maniyerist şairlerinin üslubu arasında artık o kadar büyük bir seviye farkı yoktur. Her iki durumda da temsilin asıl konusu, hayatın saçmalığıdır. Fantastik bütünün ögeleri ne kadar gerçekçi olursa, o kadar şaşırtıcı ve şok edici görünür. Teşrih masasındaki dikiş makinesi ve şemsiye, piyanonun üstündeki eşek cesedi ya da şifonyer çekmecesi gibi açılan çıplak kadın bedeni, kısacası eş zamanlı olmayanın, uyumsuz olanın içine sıkıştırılmış tüm yan yana ve aynı anda gerçekleşen formlar, içinde yaşadığımız parçalanmış dünyaya -şüphesiz çok paradoksal bir şekilde- birlik ve tutarlılık getirme arzusunun yansımasıdır. Gerçek bir bütünlük çılgınlığı sanatı ele geçirir.[28] Her şeyi her şeyle ilişkilendirmek mümkün görünür, her şey kendi içinde bütünün yasasını içeriyor gibidir. İnsanın küçümsenmesi, sanatın sözüm ona "insanlıktan uzaklaştırılması" bilhassa bu duyguyla bağlantılıdır. Her şeyin anlamlı ya da eşit derecede anlamlı olduğu bir dünyada insan üstünlüğünü, psikoloji de otoritesini kaybeder.

Belki de psikolojik romanın bunalımı, yeni edebiyattaki en çarpıcı olgudur. Kafka ve Joyce'un eserleri, 19. yüzyılın büyük romanları gibi psikolojik romanlar değildir. Kafka'da psikolojinin yerini

---

27 Latince. "Karşıtların birlikteliği." (ç.n.)
28 JULIEN BENDA: *La France byzantine* (*Bizans Fransası*), 1945, s. 48.

bir tür mitoloji alır. Tıpkı Sürrealist bir resimdeki ayrıntıların doğaya bütünüyle sadık olması gibi, Joyce'ta da psikolojik analizler tamamen doğrudur. Buna karşılık Joyce'un romanları, psikolojik bir merkez olarak sadece kahramanlardan değil, varlığın bütününde belli bir psikolojik alandan da yoksundur. Romanın psikolojiden arındırılması Proust ile başlar. Duygu ve düşünce analizinin en büyük ustası olan Proust, psikolojik romanın zirvesini belirler. Ama aynı zamanda gerçeklikte denge sağlamak adına ruhun ıskartaya çıkışının başlangıcını da temsil eder.[29] Çünkü varoluşun tamamı bilincin içeriğine dönüştüğü ve şeyler sadece deneyimlendikleri ruhsal araçla anlam kazandığı için burada artık Stendhal, Balzac, Flaubert, George Eliot, Tolstoy ya da Dostoyevski tarafından anlaşıldığı şekliyle psikolojiden söz edilemez. 19. yüzyıl romanında insanın ruhu ve mizacı, fiziksel gerçeklik dünyasının zıt kutbu, psikoloji ise özne ile nesne, benlik ile ben'in yokluğu, insan ruhu ve dış dünya arasındaki çatışma olarak görülür. Bu psikoloji Proust'ta egemenliğini yitirir. Proust ateşli bir portreci ve karikatürcü olduğu hâlde, ne ontolojik bir fenomen olarak ruhsal mekanizmanın analiziyle ne de bireysel kişiliğin tanımlanmasıyla ilgilidir. Eserleri, hem modern toplumun bütünsel bir resmini içerdiği hem de modern insanın ruhsal teçhizatının tamamını tüm eğilim, içgüdü, yetenek, otomatizm, rasyonalizm ve irrasyonalizmleriyle tanımladığı için bir "Summa"dır. Joyce'un *Ulysses*'i bu nedenle Proustçu romanın doğrudan devamıdır. Büyük bir kentin hayatından bir günün içeriğini oluşturan motiflerin dokusunda yansıtıldığı üzere, burada kelimenin tam anlamıyla bir modern uygarlık ansiklopedisiyle karşı karşıya geliriz. Romanın kahramanı bu gündür. Joyce, olay örgüsünden kaçındığı gibi, kahramandan da kaçınır. Bir olaylar seli yerine, bir fikir ve çağrışım selini, tek bir kahraman yerine bilinç akışını ve bitmeyen, kesintisiz bir iç monoloğu tanımlar. Romanın her yerinde, hareketin kesintisizliği, "heterojen süreklilik", parçalanmış bir dünyanın kaleydoskopik resmi vurgulanır. Bergsoncu zaman kavramı, burada yeni bir

---

29 E. R. CURTIUS: *Franzoesischer Geist im neuen Europa* (*Yeni Avrupa'da Fransız Ruhu*), 1925, s. 75-76 ile karşılaştırınız.

yorum, yoğunlaştırma ve sapma kazanır. Bilincin içeriğinin eş zamanlılığı, geçmişin şimdiki zamanın içinde yer alışı, farklı zaman dilimlerinin sürekli birlikte akışı, içsel deneyimin amorf akışkanlığı, ruhu taşıyan zaman akışının sınırsızlığı, uzam ve zamanın göreliliği, yani zihnin içinde hareket ettiği ortamı ayırt etmenin ve tanımlamanın imkânsızlığı vurgulanır artık. Bu yeni zaman anlayışında, modern sanatın malzemesini oluşturan dokunun hemen hemen tüm iplikleri birleşir: Olay örgüsünün bir kenara atılması, kahramanın ortadan kaldırılması, psikolojinin bırakılması, "otomatik yazma yöntemi" ve hepsinden önemlisi montaj tekniği ve filmin zamansal ve uzamsal formlarının birbirine karışması. Temel ögesi eş zamanlılık olan ve doğası zamansal unsurun uzamsallaştırılmasından oluşmuş yeni zaman kavramı, Bergson'un zaman felsefesiyle aynı döneme tarihlendirilen bu en genç sanatta olduğu kadar başka hiçbir türde bu kadar etkileyici bir biçimde ifade edilmemiştir. Filmin teknik yöntemleri ile yeni zaman kavramının ayırt edici özellikleri arasında o denli mutlak bir uyum vardır ki, modern sanatın tüm zamansal kategorileriyle birlikte sinemasal formun ruhundan doğduğu hissine kapılırız. Nitelik açısından çağdaş sanatın en verimli türü olmasa da, filmi üslupsal açıdan en temsili tür olarak görmeye meyilliyizdir.

Tiyatro, birçok açıdan filme en çok benzeyen sanatsal araçtır; özellikle uzamsal ve zamansal formların harmanlanması göz önünde bulundurulduğunda filme benzeyen tek sanattır. Ama sahnede olan şey kısmen uzamsal, kısmen zamansaldır. Kural olarak uzamsal ve zamansaldır, ama asla bir filmde olduğu gibi uzamsal ve zamansal olanın karışımı değildir. Film ile diğer sanatlar arasındaki en temel fark, filmin dünya resminde uzam ve zaman sınırlarının akışkan olmasıdır; uzam yarı zamansal, zaman ise bir dereceye kadar uzamsal bir karaktere sahiptir. Sahnede olduğu gibi plastik sanatlarda da mekân durağan, hareketsiz, değişmez, amaçsız ve doğrultudan yoksun kalır. İçinde son derece rahat hareket ederiz, çünkü tüm parçaları homojendir ve hiçbir parça zamansal olarak diğerini gerektirmez. Hareketin evreleri aşamalar, kademeli bir gelişimdeki basamaklar değildir; bunla-

rın sırası hiçbir kısıtlamaya tabi tutulmaz. Öte yandan edebiyatta –özellikle dramda– okurun zaman deneyiminden bağımsız belli bir doğrultusu, bir gelişim eğilimi, nesnel bir amacı vardır; o sadece bir depo değil, düzenli bir ardışıklıktır. Filmde ise bu dramaturjik uzam ve zaman kategorilerinin karakter ve işlevleri tamamen değişmiştir. Mekân, statik niteliğini ve dingin edilgenliğini kaybederek dinamizm kazanır; adeta gözlerimizin önünde cisimleşir. Akışkan, sınırsız, bitmemiş, kendi tarihi, şeması ve gelişim süreci olan bir unsurdur. Homojen fiziksel mekân burada heterojen biçimde oluşturulmuş tarihsel zamanın özelliklerine bürünür. Bu ortamda münferit aşamalar artık aynı türden değildir; mekânın birbirinden ayrı bölümleri bundan böyle eşit değerde kabul edilmez. Kimi gelişimde belli bir önceliğe sahip olan, kimi ise uzamsal deneyimin doruk noktası anlamına gelen özel nitelikli konumlar içerir. Söz gelimi yakın çekim kullanımı yalnızca uzamsal ölçütlere sahip olmakla kalmaz, filmin zamansal gelişiminde ulaşılması ya da aşılması gereken bir aşamayı da temsil eder. İyi bir filmde yakın çekimler rastgele ve mantıksızca serpiştirilmemiştir. Sahnenin içsel gelişiminden bağımsız olarak, herhangi bir zamanda ve herhangi bir yerde değil, sadece potansiyel enerjilerinin kendini hissettirdiği ve hissettirmesi gereken yerde devreye girer. Çünkü yakın çekim, çerçevesinden kesilip çıkarılmış bir resim değildir; her zaman resmin yalnızca bir parçasıdır. Barok resimdeki *repoussoir* figürleri[30] resme nasıl dinamik bir nitelik katıyorsa, bir filmin uzamsal yapısındaki yakın çekimler de buna benzer bir etki yaratır.

Ama filmdeki uzam ve zaman birbirinin yerine geçebilecek şekilde birbiriyle bağlantılıymış gibi, zamansal ilişkiler de adeta uzamsal bir nitelik kazanır. Başka bir deyişle, tıpkı uzamın güncelleşerek zamansal nitelik kazanması gibi, filmde birbirini takip eden anlara belli bir özgürlük unsuru eklenir. Bir filmin zamansal ortamında, uzama özgü bir tarzda hareket ederiz. Yönümüzü seçmekte tamamen özgürüzdür; zamanın bir evresinden diğeri-

30 Resim yüzeyinin ön planında sağa ve sola konarak resmi çerçeveleyen ve izleyicinin bakışını kompozisyona yönlendiren figürler. (ç.n.)

ne, tıpkı bir odadan ötekine geçercesine ilerleriz. Olayların gelişimindeki farklı aşamaları birbirinden ayırır ve uzamsal düzen ilkelerine göre gruplandırırız. Kısacası burada zaman, bir yandan kesintisiz sürekliliğini, diğer yandan geri döndürülemez yönünü kaybeder. Zaman yakın çekimlerle durdurulabilir; *flash back*'lerle tersine döndürülebilir; hatırlatma sahneleriyle tekrarlanabilir; geleceğe ait görüntülerle ileriye sıçrayabilir. Birbiriyle kesişen, eş zamanlı olaylar art arda, zamansal olarak farklı olaylar eş zamanlı gösterilebilir. Çoklu pozlama[31] [double-exposure] yöntemi kullanılır ya da görüntülerin önce biri, sonra öteki verilir. Bu sinematik zaman anlayışı, aynı aracın ampirik ve dramatik anlayışına kıyasla tamamen öznel ve görünüşte düzensiz bir karaktere sahiptir. Ampirik gerçekliğin zamanı, olayların "taşıyıcı bir bant üzerinde"ymiş gibi birbirini takip ettiği, tekdüze ilerleyen, kesintisiz biçimde sürekli ve kesinlikle geri döndürülemez bir düzendir. Dramatik zamanın ampirik zamanla aynı olmadığı doğrudur –sahnede doğru zamanı gösteren bir saatin neden olduğu sıkıntı bu çelişkiden kaynaklanır– ve Klasisist dramaturjinin öngördüğü zamansal birlik, sıradan zamanın ortadan kaldırılması olarak bile yorumlanabilir. Ama dramdaki zamansal ilişkiler, bir filmdeki zamansal düzene kıyasla, sıradan deneyimin kronolojik düzeniyle daha fazla temas noktasına sahiptir. Böylece dramda ya da en azından bir dramın aynı sahnesinde ampirik gerçekliğin zamansal sürekliliği bozulmadan korunur. Gerçek hayatta olduğu gibi burada da olaylar ne kesinti ve sıçramalara ne de tekrar ve tersine dönmelere izin veren, tamamen sabit, yani çeşitli bölümlerde (perde ya da sahnelerde) herhangi bir hızlanma, yavaşlama ya da duraklamanın olmadığı bir zaman standardına uygun bir ilerleme yasasına göre birbirini takip eder. Öte yandan filmde, yalnızca ardışık olayların hızı değil, kronometrik standardın kendisi de *slow motion* ya da *fast motion*, kısa veya uzun kurgu [short cutting-long cutting], çok veya az yakın çekim kullanımına göre çekimden çekime farklılık gösterir.

---

31 Bir fotoğraf klişesi ya da filmin tekrar tekrar ışığa maruz bırakılması sonucu ortaya hayaletimsi görüntüler çıkması. (ç.n.)

Sahne düzenlemesinin mantığı, oyun yazarına zamansal an ve evreleri tekrarlamayı yasaklar. Genellikle filmdeki en etkili estetik efektlerin kaynağı olan bir yöntemdir bu. Dramda hikâyenin bir bölümünün sıklıkla geriye dönük olarak işlendiği ve önceden gerçekleşmiş olayların zamanda geriye doğru takip edildiği doğrudur. Ama bunlar çoğunlukla dolaylı olarak ya tutarlı bir anlatı biçiminde ya da dağınık ipuçlarıyla sınırlı bir şekilde temsil edilir. Dram tekniği, oyun yazarının ilerleyen bir olay örgüsü sırasında geçmiş sahnelere geri dönüp bunları *doğrudan* olay dizisine, dramatik şimdiki zamana yerleştirmesine izin vermez. Ancak son zamanlarda, belki de filmin dolaysız etkisi ya da modern romandan da aşina olduğumuz yeni zaman anlayışının etkisiyle, buna olanak tanımaya başlamıştır. Herhangi bir çekimi fazla uzatmadan kesmenin teknik açıdan mümkün olması, zamanın kesintili bir şekilde ele alınabileceğini düşündürür. Filme ya heterojen olayları araya sokarak ya da eserin farklı bölümlerine sahnenin ayrı aşamalarını atayarak bir sahnenin gerilimini arttırmanın araçlarını sağlar. Bu şekilde film, piyanonun tuşlarına ad libitum,[32] rastgele basan biriyle aynı etkiyi yaratır. Bir filmde kahramanı çoğu zaman genç bir adam olarak kariyerinin başındayken, sonra geçmişe gidip çocukken görürüz. Daha sonra hikâyenin ilerleyen bölümlerinde onunla olgun bir adamken karşılaşır, kariyerini bir süre takip ettikten sonra, nihayet ölümünün ardından akrabaları ya da arkadaşlarından birinin anılarında hâlâ yaşarken görebiliriz. Zamanın süreksizliğinin bir sonucu olarak, olay örgüsünün geriye dönük gelişimi, herhangi türden bir kronolojik bağ olmaksızın tamamen serbest bir ilerlemeyle harmanlanır. Bu zamansal süreklilikte tekrarlanan şaşırtıcı gelişmeler yoluyla, sinematik deneyimin özü olan hareketlilik en uç sınırlarına taşınır. Ama filmde zamanın uzamsallaştırılması, paralel olay örgüleri eş zamanlı aktarılana dek gerçekleşmez. Uzam ve zaman arasında gidip gelerek her iki kategori üstünde de hak iddia eden ve izleyiciye o gerilimi yaşatan, farklı ve uzamsal açıdan birbirinden ayrı olaylardaki eş zamanlılığın deneyimlenmesidir. Filmin asıl aracı ve onun

32 Latince. "Serbest ritim ve ifadeyle." (ç.n.)

dünya resminin temel kategorisi olan zamansal iki boyutluluğu, bu uzamsal-zamansal unsuru oluşturan, şeylerin eş zamanlı yakınlığı ve uzaklığı, yani zaman içinde birbirlerine yakınlıkları ve uzamda birbirlerinden uzaklıklarıdır.

İki eş zamanlı olay dizisi temsilinin, orijinal sinemasal form stoğunun bir parçası olduğu, sinema tarihinin nispeten erken bir aşamasında keşfedildi. Önce, bu eş zamanlılık sadece kaydedildi ve aynı zamanı gösteren saatler ve benzeri doğrudan göstergelerle izleyicinin dikkatine sunuldu. İkili olay örgüsünün aralıklarla işlenmesinden ve böyle bir olay örgüsünün tek tek aşamalarının farklı şekillerde montajlanmasından oluşan sanatsal teknik birdenbire geliştirilmedi. Ama sonradan bu teknik sık sık kullanılır oldu. İster iki rakip taraf ister iki yarışmacı ister iki dublör arasında duralım, filmin yapısına her durumda iki farklı hattın kesişmesi, gelişimin ikili karakteri ve karşıt eylemlerin eş zamanlılığı hâkimdir. Çoktan klasikleşmiş erken tarihli Griffith filmlerinde heyecanlı bir olay örgüsünün sonu, trenin mi yoksa arabanın mı, düzenbazın mı yoksa "kralın atlı habercisi"nin mi, katilin mi yoksa kurtarıcının mı hedefe önce ulaştığına bağlı olarak belirlenir. Bu filmlerde kullanılmış, o zamanlar devrim niteliğindeki sürekli değişen, şimşek gibi yanıp sönen ve kaybolan resimler tekniği, çoğu film Griffith filmlerinin bu meşhur finallerini model aldığı için, örnek son hâline geldi.

Günümüzde zaman deneyimi, kendimizi içinde bulduğumuz anın farkındalığından, şimdiki zamanın farkındalığından oluşur. Güncel, çağdaş ve şimdiki zamanda birbirine bağlı olan her şeyin günümüz insanı için özel bir anlam ve değeri vardır ve bu fikirle dolu insanın gözünde eş zamanlılık yeni bir anlam kazanır. Nasıl ki Orta Çağ'ın entelektüel dünyası öteki dünya atmosferiyle, Aydınlanma'nınki de ileriye dönük bir beklenti havasıyla özdeşleşmişse, günümüz insanının entelektüel dünyası da şimdinin atmosferiyle sarılıp sarmalanmıştır. Kentlerinin büyüklüğünü, teknolojik mucizelerini, fikirlerinin zenginliğini, psikolojisinin gizli derinliklerini, şeylerin ve süreçlerin birbiriyle olan bağlantılarını ve iç içe geçişini deneyimler. "Eş zamanlılığın" büyüleyicili-

ği, kişinin aynı anda çok farklı, birbiriyle bağlantısız ve uzlaştırılamaz şeyler deneyimlerken farklı yerlerdeki farklı insanların da çoğu kez aynı şeyi deneyimlediklerinin keşfi, yani aynı şeylerin aynı anda ve birbirinden tamamen yalıtılmış yerlerde meydana geldiğinin fark edilmesi, çağdaş insanın modern teknoloji sayesinde farkına vardığı bu evrenselcilik, belki de yeni zaman anlayışının ve modern sanatın yaşamı betimlerken sergilediği tutarsızlığın asıl kaynağıdır. Modern romanı eski romandan son derece keskin biçimde ayıran bu coşkulu nitelik, onun en sinemasal etkilerinden de sorumludur. Proust ve Joyce, Dos Passos ve Virginia Woolf'un eserlerinde olay örgüsünün süreksizliği ve sahne gelişimi, düşünce ve ruh hallerinin birdenbire ortaya çıkışı, görelilik ve zaman standartlarının tutarsızlığı, bize filmdeki kesme, çözülme ve enterpolasyonları[33] anımsatan şeylerdir. Proust'un aralarında belki de otuz yıl olan iki olayı aralarında sadece iki saat varmış gibi birbirine yaklaştırması düpedüz filmin büyüsüdür. Proust'ta geçmiş ve şimdiki zamanın, rüyaların ve spekülasyonun uzamsal ve zamansal aralıklarda birlik olma şekli, hep yeni izlerin peşinde olan duyarlılık, uzam ve zamanda gezinir. Uzam ve zamanın sınırları bu sonsuz ve sınırsız karşılıklı ilişkiler akışında kaybolur: Bütün bunlar, tamı tamına filmin içinde devindiği o uzam ve zaman karışımına tekabül eder. Proust asla tarihlerden ve yaşlardan bahsetmez; romanının kahramanının tam olarak kaç yaşında olduğunu asla bilemeyiz. Olayların kronolojik ilişkileri bile çoğu zaman hayli muğlaktır. Deneyimler ve olaylar, zaman içindeki yakınlıkları nedeniyle birbiriyle örtüşmez. Onları kronolojik olarak ayırıp düzenlemeye çalışmak Proust'un bakış açısından çok saçma olacaktır, çünkü ona göre her insan belli aralıklarla tekrar eden tipik deneyimler yaşar. Küçük çocuk, delikanlı ve yetişkin adam temelde hep aynı şeyleri yaşarlar. Bir olayın anlamı, çoğu zaman o olayı yaşadıktan yıllar sonrasına kadar aklına gelmez. Ama geçmiş yılların birikimini, içinde yaşadığı şimdiki anın deneyiminden neredeyse hiç ayırt edemez. İnsan yaşamının her anında aynı çocuk, aynı hasta insan, aynı tetikte, has-

33 Kesilen görüntünün kesilme neticesinde büyütülmesi işlemi. (ç.n.)

sas ve tedirgin sinirlere sahip, yalnız yabancı değil midir? Yaşamda karşılaştığı her yeni durumda şunu ya da bunu deneyimleyebilen, zamanın geçişine karşı tek güvenceyi deneyiminin tekrar eden özelliklerinde bulan kişi değil midir? Tüm deneyimlerimiz aynı anda olup bitmiş gibi değil midir? Bu eş zamanlılık aslında zamanın yadsınması değil midir? Peki bu yadsıma, fiziksel uzam ve zamanın bizi mahrum bıraktığı o içselliği geri kazanma mücadelesi değil midir?

Joyce da Proust gibi, iyi eklemlenmiş ve kronolojik olarak düzenlenmiş zamanı parçalayıp birleştirirken aynı içsellik, aynı deneyim doğrudanlığı için savaşır. Joyce'un eserinde de, deneyimlerin kronolojik düzenlenişine galip gelen şey, bilincin içeriğinin değiştirilebilirliğidir. Joyce için de, insanın bir ileri bir geri gidip geldiği zaman, yönü olmayan bir yoldur. Ama Joyce, zamanın uzamsallaştırılmasını Proust'tan da ileri götürerek içsel olayları sadece boylamsal olarak değil, enine kesitlerle de gösterir. Görüntüler, fikirler, aniden akla gelen parlak fikirler ve anılar birdenbire kesintiye uğrayarak yan yana durur; kökenlerine neredeyse hiç dikkat edilmez, tüm vurgu yakınlık ve eş zamanlılıkları üzerindedir. Joyce'ta zamanın uzamsallaştırılması o kadar ileri gider ki, sadece romanın bağlamına dair kabaca bir ön bilgiyle *Ulysses*'i okumaya istediğiniz yerden başlayabilir, daha önce de söylendiği üzere, bölümleri dilediğiniz sırayla okuyabilirsiniz. Okurun kendini içinde bulduğu ortam aslında tamamen uzamsaldır. Çünkü roman yalnızca büyük bir kentin resmini sunmakla kalmaz, onun yapısını, insanların içinde gezindikleri, girip çıktıkları, istedikleri zaman ve yerde durdukları sokak ve meydanlar ağını da bir dereceye kadar benimser. Joyce'un romanını birbirini takip eden bölümler hâlinde değil –film yapımında adetten olduğu üzere– olay örgüsünün dizilişinden bağımsız yazması ve aynı anda birkaç bölüm üzerinde çalışması, bu tekniğin sinemasal kalitesinin son derece karakteristik bir özelliğidir.

Filmde ve modern romanda kullanıldığı şekliyle Bergsoncu zaman anlayışı –her zaman buradaki kadar açık olmasa da– çağdaş sanatın tüm tür ve eğilimlerinde karşımıza çıkar. "Simultaneié des

états d'âmes",[34] özellikle modern resmin çeşitli eğilimlerini, İtalyanların Fütürizmini Chagall'ın Dışa vurumculuğuyla ve Picasso'nun Kübizmini Giorgio de Chirico ya da Salvador Dali'nin Sürrealizmiyle birleştiren temel deneyimdir. Bergson, ruhsal süreçlerin kontrpuanını ve aralarındaki ilişkilerin müzikal yapısını keşfetmiştir. Nasıl ki bir müzik parçasını dinlerken her yeni notada, daha önce çalınmış olanlarla karşılıklı bir ilişki kuruyorsak, aynı şekilde, en derin ve en hayati deneyimlerimizde de şimdiye dek deneyimlediğimiz ve yaşamda kendimize ait kıldığımız her şeye sahibizdir. Kendimizi anlarsak, kendi ruhumuzu bir nota kağıdıymışçasına okur, birbirine dolanmış seslerin kaosunu çözerek onları farklı parçalardan oluşan bir polifoniye dönüştürürüz. Sanat, kaosla oynanan bir oyun ve ona karşı verilen bir mücadeledir. Her zaman daha da tehlikeli bir şekilde kaosa doğru ilerler ve ruhun daha geniş bölgelerini onun pençesinden kurtarır. Sanat tarihinde bir ilerleme varsa, o hâlde bu, kaostan kurtarılan bu bölgelerin daimî büyümesinden ibarettir. Film, zaman analiziyle bu doğrudan gelişim çizgisinde durur: Daha önce sadece müzikal formlarla dışa vurulmuş deneyimleri görsel olarak temsil etmeyi mümkün kılmıştır film. Ne var ki bu yeni olasılığı, bu hâlâ boş formu gerçek hayatla doldurabilecek sanatçı henüz ortaya çıkmamıştır.

Kronik bir hastalığa dönüşüyor gibi duran filmdeki bunalım, her şeyden önce filmin kendi yazarlarını bulamamasından ya da daha doğrusu, yazarların filme giden yolu bulamamalarından kaynaklanır. Dört duvar arasında dilediğini yapmaya alışmış yazar – her ne kadar bu iş birliği ruhunun otoritesini ya da sanatsal iş birliği fikrini tanımasalar da– artık yapımcı, yönetmen, senarist, kameraman, sanat yönetmeni ve her türden teknisyeni hesaba katmak zorundadır. Yazar, sanat eseri üretiminin bir kolektife, bir "ticarethane"ye teslim edilmesi fikrine isyan eder. Genellikle kendine dahi açıklayamadığı saiklere dair verilecek kararlarda, yabancı bir diktanın ya da en iyi ihtimalle çoğunluğun son sözü söylemesinin sanat açısından aşağılayıcı olduğunu düşünür. 19. yüzyılın

34 "Ruh hallerinin eş zamanlılığı." (ç.n.)

bakış açısından, yazarın uzlaşması istenen durum hayli alışılmadık ve anormaldir. Günümüzün parçalanmış ve denetimsiz sanatsal girişimleri, şimdi ilk kez anarşilerine muhalif bir ilkeyle karşılaşır. Çünkü iş birliğine dayalı bir sanatsal girişim, bütünleştirici bir eğilimin kanıtıdır. Sanat eseri üretiminden çok, yeniden üretimi söz konusu olduğu için tiyatro göz ardı edilirse, bu tür bir eğilimin Orta Çağ'dan, özellikle de mason loncasından bu yana bir örneği daha görülmemiştir. Ne var ki film üretiminin, genel kabul görmüş bir sanat kooperatifi ilkesinden hâlâ ne kadar uzak olduğu, yalnızca çoğu yazarın filmle bağlantı kuramamasıyla değil, filmlerinde mümkün olduğunca çok şeyi tek başına yapması gerektiğine inanan Chaplin gibi bir fenomende de görülür: Başrol oyunculuğu, yönetmenlik, senaryo, müzik. Ama bu, yeni bir örgütlü sanat üretimi yönteminin sadece başlangıcı, yeni bir bütünleşmenin şimdilik hâlâ boş çerçevesi olsa bile, çağın tüm ekonomik, toplumsal ve siyasal yaşamında olduğu üzere burada da yapılmaya çalışılan şey, kapsamlı bir planlamadır; ki bu planlama olmadan, hem kültürel hem de maddi dünyamız yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Filmde de, toplumsal yaşantımızda gördüğümüz gerilimle karşılaşırız: Demokrasi ve diktatörlük, uzmanlaşma ve entegrasyon, rasyonalizm ve irrasyonalizm birbiriyle çarpışır. Ama ekonomi ve siyaset alanında bile planlama sorunu her zaman davranış kuralları dayatılarak çözülemiyorsa, bu sanat alanında daha zordur. Zira sanatta her türlü kendiliğindenliğin ihlal edilmesi, beğeni seviyesinin aşağı çekilmesi ve kişisel inisiyatifin her türlü kurumsal düzenlemeye tabi tutulması, çoğu zaman zannedildiği kadar ölümcül olmamakla birlikte, büyük tehlikeler içerir.

Ama aşırı uzmanlaşma ve son derece gelişmiş bireycilik çağında, bireysel çabaların uyumu ve bütünleşmesi nasıl sağlanacaktır? Pratik düzeyde konuşmak gerekirse, bazen teknik olarak en başarılı filmlerin temelinde bile edebi açıdan en zayıf icatların yattığı bir duruma nasıl son verilebilir? Bu, beceriksiz yazarların yetkin yönetmenlerle karşı karşıya gelmesi meselesi değil, farklı zaman dilimlerine ait iki olgu sorunudur: Kendi kaynaklarına bağımlı, yalnız ve yalıtılmış yazar ile filmin ancak kolek-

tif olarak çözülebilecek sorunları. Nasıl ki yeni icat edilen kamera o sırada hiç kimsenin kapsam ve gücünü gerçekten bilmediği bir sanatsal tekniği öngörmüşse, iş birliğine dayalı film birimi de henüz ulaşamadığımız bir toplumsal tekniği öngörür. Bunalımı aşmanın bir yolu olarak öne sürülen, öncelikle yönetmen ve yazarın kişisel birlikteliği olmak üzere, birbirinden ayrılmış işlevlerin yeniden bir araya getirilmesi fikri, sorunun çözümünden çok, sorundan kaçış olacaktır. Çünkü aşılması gereken uzmanlaşmayı engeller, ama ortadan kaldırmaz; gerekli planlamayı sağlamaz, bundan kaçınır. Çeşitli işlevlerin yerine getirilmesinde kolektif biçimde örgütlenmiş bir iş bölümü yerine monistik-bireysel[35] ilkenin benimsenmesi, görünürde ve teknik açıdan amatörce bir çalışma yöntemine tekabül eder. Ama öte yandan amatör filmin sadeliğini anımsatan bir iç gerilimden de yoksundur. Yoksa planlı bir sanat üretimi yapmak için gösterilen tüm çaba, sadece geçici bir arıza, bireycilik selinin tekrar süpürüp attığı münferit bir olaydan mı ibarettir? Film belki de yeni bir sanatsal çağın başlangıcı değil de, Orta Çağ sonrası sanatın tamamını borçlu olduğumuz, hâlâ canlı olan eski bireyci kültürün biraz ikircikli bir devamı olabilir mi? Ama öyle olsaydı, filmdeki bunalımı belli işlevlerin özel birliğiyle, yani kolektif emek ilkesinden kısmen feragat ederek çözmek mümkün olurdu.

Ne var ki filmdeki bunalım, seyirci kitlesinin kendi içindeki bir bunalımla da ilgilidir. Hollywood'dan Şanghay'a, Stockholm'den Cape Town'a dünyanın her yerindeki binlerce sinemayı her gün, her saat dolduran milyonlarca insan, dünyayı kucaklayan bu eşsiz insan topluluğu, çok karışık bir toplumsal yapıya sahiptir. Bu insanlar arasındaki tek bağlantı, sinemalara nasıl girdilerse yine öyle amorf hâlde çıkmalarıdır. Yegâne ortak özellikleri, tek bir sınıf ya da kültüre ait olmamalarıdır; heterojen, eklemsiz ve belirsiz bir kitle olarak kalırlar. Bu sinema izleyicileri kitlesine tam anlamıyla "toplum" denemez, çünkü yalnızca üç aşağı beş yukarı sabit bir hami grubu, belli bir sanat alanında üretimin sürekliliği-

---

35 Monizm, her şeyin bir tek zorunluluk, ilke, madde ve enerjiden oluştuğunu iddia eden ya da tek bir tözden kaynaklandığını savunan felsefi görüş. (ç.n.)

ni bir dereceye kadar garanti edebilen bir topluluk böyle tanımlanabilir. Toplum benzeri kümelenmeler karşılıklı anlayışa dayanır; fikir ayrılığı olsa bile, aynı düzlemde birleşirler. Ama sinemalarda bir arada oturan ve daha önce herhangi bir ortak entelektüel yapıyı paylaşmamış kitlelerde böyle bir karşılıklı anlayış platformu aramak beyhude olacaktır. Bir filmi sevmezlerse, filmi beğenmemelerinin nedenleri konusunda aralarındaki uzlaşma ihtimali o kadar düşüktür ki, genel onayın bile bir yanlış anlamaya dayandığını varsaymak gerekir.

Sanat üreticileri ile sanata gerçek bir ilgi duymayan toplumsal tabakalar arasındaki ara bulucular olarak, her zaman temelde koruyucu bir işlev üstlenmiş homojen ve sürekli toplumsal birimler, bildiğimiz üzere, sanattan keyif almanın demokratikleşmesiyle çökmüştür. Geçen yüzyılın devlet ve belediye tiyatrolarına abone olan burjuva seyircileri hâlâ az çok bir örnek ve organik olarak gelişmiş bir bütün oluşturuyorlardı. Ama repertuvar tiyatrosunun[36] sona ermesiyle birlikte bu seyircinin son kalıntıları da dağıldı ve o zamandan bu yana bütünleşmiş bir izleyici kitlesi yalnızca belli koşullarda ortaya çıktı. Gerçi bazı durumlarda, bu tür bir seyirci kitlesi eskisinden de kalabalık olmuştur. Bu kitle, her seferinde yeni ve özgün cazibe merkezlerince tekrar tekrar elde edilmesi gereken sıradan sinema izleyicisinin birebir aynısıydı. Repertuvar tiyatrosu, seri gösteri tiyatrosu ve sinema, sanatın demokratikleşmesinde birbirini izleyen aşamaları ve önceden aşağı yukarı her tiyatro formunun özelliği olan eğlendiriciliğin yavaş yavaş kayboluşunu işaret eder. Sinema bu dünyevileşme yolunda son adımı atar, çünkü bazı popüler oyunların oynandığı modern metropol tiyatrosuna gitmek bile hâlâ belli bir içsel ve dışsal hazırlık gerektirir. Çoğu durumda koltukların önceden rezerve edilmesi, kişinin zaman ayırıp bütün akşamı dolduracak bir meşgaleye hazırlanması gerekir. Oysa sinemaya *en passant*,[37] günlük kıyafetlerle ve film devam ederken herhangi bir zamanda gidilebilir. Filmin günde-

36 Belli bir repertuvara ait oyunları özellikle kendi sahnesinde oynayan tiyatro topluluğu. (ç.n.)

37 "Geçerken." (ç.n.)

lik olayları ele alması, sinemaya gidişin doğaçlaması ve gösterişsizliğiyle mükemmel bir uyum içindedir.

Film, modern bireyci uygarlığımızın başlangıcından bu yana, kitleler için sanat üretmeye yönelik ilk girişimi ifade eder. Bilindiği üzere, geçen yüzyılın başında bulvar tiyatrosunun ve tefrika romanın yükselişiyle bağlantılı olarak tiyatro ve okur kitlesi yapısındaki değişiklikler, sanatın demokratikleşmesinin esas başlangıcını oluşturmuş, bu demokratikleşme sinemaların kitlesel katılımıyla doruk noktasına ulaşmıştır. Prens saraylarının özel tiyatrosundan burjuva devlet ve belediye tiyatrosuna, ardından da tiyatro tröstlerine ya da operadan operet ve revüye geçiş, büyüyen yatırımların maliyetlerini karşılamak için daha geniş tüketici çevrelerini yakalama çabasıyla tarif edilen bir gelişimin ayrı aşamalarını belirledi. Orta büyüklükteki bir tiyatro, hâlâ operet kostümü yaptırabilirdi. Bir revü ya da büyük bir bale, zaten bir büyük şehirden diğerine seyahat etmek zorundaydı. Oysa sinemada, yatırılan sermayeyi amorti edebilmek için tüm dünya sinemaseverlerinin büyük bir filmin finansmanına katkıda bulunmaları gerekir. Ama kitlelerin sanat üretimi üzerindeki etkisini belirleyen de bu gerçektir. Atina'da ya da Orta Çağ'da, seyirci kitlesi hiçbir zaman tiyatro gösterilerine giderek sanatsal yöntemleri doğrudan etkileyemedi. Ancak tarih sahnesine tüketici olarak çıkıp deneyimledikleri eğlencenin tam bedelini ödedikten sonra, ellerini ceplerine atmaları, sanat tarihinde belirleyici bir unsur hâline geldi.

Sanatın kalitesi ve popülerliği arasında hep bir gerilim olmuştur. Ama bu, geniş seyirci kitlelerinin her zaman nitelikli sanata karşı olduğu ve kalitesiz sanattan yana tavır aldığı anlamına gelmez. Doğal olarak, daha karmaşık bir sanatın takdir edilmesi, daha basit ve daha az gelişmiş sanata kıyasla onları daha büyük zorluklarla karşı karşıya bırakır. Ama kavrayış eksikliği, bu sanatı kabul etmelerine engel değildir. Ne var ki bu, estetik kalitenin değerlendirilmesi için söylenemez. Seyirciyi kazanmak, sanatın niteliksel ölçütlerinden tamamen ayrışmıştır. Seyirci, sanatsal olarak iyi ya da kötü olana değil, kendi varoluş alanında kendini güvende hissettiği ya da onu endişelendiren izlenimlere tepki verir. Sanatsal

açıdan değerli olana, kendi zihniyetine uygun olarak sunulmuşsa, yani konu çekiciyse ilgi duyar. Bu açıdan bakıldığında, iyi bir filmin başarı şansı, iyi bir resim ya da şiire kıyasla daha yüksektir. Çünkü filmin aksine ilerici sanat, bugün amatörler için adeta kapalı bir kitaptır. Özünde popüler değildir, çünkü iletişim araçları uzun ve bağımsız bir gelişim sürecinde bir tür gizli koda dönüşmüştür. Oysa filmin yeni gelişen sanat tarzını öğrenmek, en primitif sinema seyircisi için bile çocuk oyuncağıdır. Bu tür bir entelektüel uyumun cennete özgü bir çocukluk hâlinden ibaret olduğunu ve yeni saṇat türleri ortaya çıktıkça sık sık tekrarlandığını bilmiyor olsak, filmin geleceğine dair geniş kapsamlı iyimser sonuçlar çıkarmaya meyilli olurduk. Belki de tüm sinemasal ifade araçları artık bir sonraki nesil için bile anlaşılır olmayacak ve şüphesiz er geç bu alanda bile meslekten olmayanı uzmandan ayıran bir uçurum ortaya çıkacaktır. Sadece genç bir sanat popüler olabilir, çünkü bu sanat eskidikçe onu anlamak için gelişiminin ilk aşamalarını bilmek gerekir. Bir sanatı anlamak, onun biçimsel ve maddi unsurları arasındaki zorunlu bağlantıyı kurmak demektir. Bir sanat henüz yeniyse, içeriği ile ifade araçları arasında problematik olmayan, doğal bir ilişki, yani sanatın konusundan formlarına giden doğrudan bir yol vardır. Zamanla bu formlar tematik malzemeden bağımsızlaşır, anlam bakımından zayıflar, yorumlanması zorlaşır ve sonunda yalnızca çok küçük bir izleyici katmanına erişir. Filmde bu süreç daha yeni başlamıştır. Pek çok sinemasever hâlâ, filmin doğuşunu görmüş ve formlarının tüm önemine tanıklık etmiş kuşaktandır. Ama yabancılaşma süreci daha şimdiden, günümüz yönetmeninin sözde "sinematik" ifade araçlarının çoğundan vazgeçmesinde kendini hissettirir. Farklı kamera açıları ve manevralarla, değişen mesafe ve hızla, montaj ve baskı hileleriyle, yakın çekimler ve panoramalarla, araya sokulan görüntüler [cut-in] ve *flash-back*'lerle, görüntünün yavaş yavaş ekrana gelmesi ve kararmalarla [fade-in, fade-out] üretilmiş, bir zamanlar çok popüler olan efektler günümüzde yapmacık ve suni görünür. Çünkü yönetmenler ve kameramanlar, daha az sinema bilincine sahip ikinci bir kuşağın baskısından ötürü, anlaşılır, kolay ve

heyecan verici bir hikâye anlatımına yoğunlaşmakta ve sessiz filmin ustalarına kıyasla "pièce bien faite" ustalarından daha fazlasını öğrenebileceklerine inanmaktadırlar.

Kültürel gelişimin şu anki aşamasında, film gibi tamamen yeni araçlara sahip olmasına rağmen, bir sanatın her şeye yeniden başlayabilmesi imkânsızdır. En basit olay örgüsünün bile bir tarihi vardır ve içinde edebiyatın daha eski dönemlerinin belli epik ve dramatik formüllerini taşır. Seyircisi ortalama seviyede küçük burjuva olan film, bu formülleri üst-orta sınıfın eğlencelik kurmacasından ödünç alarak geçmişin dramatik efektleriyle günümüz sinemaseverlerini eğlendirir. Film prodüksiyonu en büyük başarısını, küçük burjuva zihniyetinin kitlelerin psikolojik buluşma yeri olduğunu fark etmesine borçludur. Ne var ki bu insan tipinin girdiği psikolojik kategori, gerçek orta sınıfın sosyolojik kategorisinden daha geniştir. Hem üst hem de alt sınıfların çeşitli kesimlerini kapsar. Doğrudan bir varoluş mücadelesine girişmedikleri zaman, bilhassa eğlence konusunda orta sınıflarla güçlerini kayıtsız şartsız birleştiren çok önemli unsurlardır bunlar. Filmin izleyici kitlesi, bu eşitleme sürecinin ürünüdür ve film kâr edecekse, entelektüel eşitlenmenin kaynağı olan sınıfı arkasına almak zorundadır. Orta sınıf, özellikle de "yeni orta sınıf", "çalışanlar"dan, küçük memurdan ve özel görevlilerden, gezgin tüccar ve tezgâhtarlardan oluşan ordusuyla ortaya çıktığından beri, "sınıflar arasında" gezinmiş ve her zaman bu sınıflar arasındaki boşlukları doldurmak için kullanılmıştır.[38] Hep yukarıdan ve aşağıdan tehdit edildiğini hissetmiştir, ama umutlarından ve sözde beklentilerinden ziyade, asıl çıkarlarından vazgeçmeyi tercih etmiştir. Gerçekte alt sınıfın kaderini paylaştığı hâlde, burjuva üst sınıfın bir parçası olarak kabul edilmeyi ister. Ama netlik kazanmış açık bir toplumsal konum olmadan, tutarlı bir bilinç ve hayata dair tutarlı bir bakış açısı mümkün değildir. Film yapımcısı, toplumun bu köksüz unsurlarının nereye yöneleceklerini bilmemelerine gönül rahatlığıyla bel bağlayabilmiştir. Eleştirel olmayan ve düşünceden yoksun bir iyimserlik,

---

38 EMIL LEDERER-JAKOB MARSCHAK: "Der neue Mittelstand ("Yeni Orta Sınıf")," *Grundriss der Sozialoekonomik*, IX/1, 1926, s. 121 ff ile karşılaştırınız.

küçük burjuvanın hayata bakışını simgeler. Bu bakış açısı, toplumsal farklılıkların nihayetinde önemsiz olduğuna inanır ve buna uygun biçimde insanların bir toplumsal katmandan ötekine öylece geçebildiği filmler görmek ister. Bu orta sınıf için sinema, yaşamda asla gerçekleşmeyecek bir toplumsal tatmin sağlar. Ödünç kitap veren kütüphaneler de bu yanılsamayı asla film kadar başarılı yaratamaz. "Herkes kendi kaderinin mimarıdır" bu sınıfın en büyük inancıdır. Onu sinemaya çeken arzu-fantezilerin temel motifi, toplumsal merdivenin basamaklarında yükselme hayalidir. Bir zamanlar "film çarı" olan Will Hays, Amerikan film endüstrisine "üst sınıfların yaşamını gösterme" talimatını verdiğinde bunun fazlasıyla farkındaydı.

Hareketli fotoğrafın gelişerek bir sanat olan filme evrilmesi iki kazanıma bağlıydı: Amerikalı yönetmen D. W. Griffith'e atfedilen yakın planın icadı ve Ruslar tarafından keşfedilmiş, kısa kesme [short cutting] olarak adlandırılan yeni bir enterpolasyon yöntemi. Ne var ki bir sahnenin sürekliliğinin sık sık kesintiye uğraması Rusların icadı değildi. Amerikalılar uzun zamandır heyecanlı atmosfer ya da dramatik ivmeler üretmek için bu yöntemi kullanıyorlardı. Ama Rus yöntemindeki yeni unsur, araya bilgilendirici uzun çekimler sokmak yerine, flaşların yakın çekimlerle sınırlandırılması ve ayrı ayrı çekimlerin algılanabilirlik sınırlarına dek kısaltılmasıydı. Böylece Ruslar, başka hiçbir sanatta elde edilemeyecek, oldukça yeni efektleri mümkün kılan, bazı heyecanlı ruh hâllerinin, gergin ritim ve müthiş bir hızın betimlenmesini sağlayan dışa vurumcu bir sinema dili buldular. Ne var ki bu montaj tekniğinin devrim niteliğindeki özelliği, kesmenin kısalığı, çekim değişiminin hızı ve ritmi, sinemasal açıdan mümkün olanın sınırlarının genişletilmesinden ziyade, homojen bir nesneler dünyasının olgularının değil, gerçekliğin oldukça heterojen unsurlarının karşı karşıya gelmesi gerçeğinde yatar. Böylece Eisenstein, *Potemkin Zırhlısı*'nda şöyle bir sekans gösterdi: Çaresizce çalışan adamlar, kruvazörün makine dairesi; çalışan eller, dönen çarklar; sarf edilen çabayla çarpılmış yüzler, manometrenin maksimum basıncı; terden sırılsıklam olmuş bir göğüs, parlayan bir kazan; bir kol,

bir çark; bir çark, bir kol; makine, adam; makine, adam; makine, adam. Biri manevi, diğeri maddi olmak üzere tamamen farklı iki gerçeklik burada bir araya getirildi. Bunlar sadece birleştirilmekle kalmadı, biri diğerinden kaynaklanıyormuş gibi tanımladı. Ama böylesine bilinçli ve kasıtlı bir ihlal, Sürrealizmin yaptığı ve tarihsel materyalizmin en başından beri yaptığı gibi, yaşamın tekil alanlarının özerkliğini reddeden bir felsefeyi öngörür.

Montaj artık birbiriyle bağlantılı iki olguyu değil de, bağlamdan beklenen şeyin yerine yalnızca birini, ilkinin yerine konmuş olanı gösterdiğinde, bunun yalnızca bir analoji değil, denklem sorunu olduğu ve farklı alanların karşı karşıya gelmesinin yalnızca metaforik olmadığı daha da belirginleşir. Dolayısıyla *St. Petersburg'un Sonu*'nda, Pudovkin burjuvazinin parçalanmış iktidarını anlatmak için titreyen kristal bir avize; resmî hiyerarşi için de küçük bir insan figürünün binbir zahmetle tırmandığı, binlerce ara aşaması olan ve tepesine ulaşılması imkânsız, dik ve sonsuz bir merdiven gösterir. Eisenstein'ın *Ekim*'inde, çarlığın gerileme dönemi, eğik kaideler üzerindeki karanlık atlı heykellerle, biblo olarak kullanılan titrek Buda heykelleriyle ve parçalanmış zenci putlarla temsil edilir. *Grev*'de infazların yerini mezbaha sahneleri alır. Bunların hepsinde nesneler, yani fikirlerin ideolojik karakterini ortaya çıkaran şeyler, fikirlerin yerini almıştır. Kapitalizmin bunalımı ve Marksist tarih felsefesi gibi toplumsal-tarihsel durumlar, bu montaj tekniğinden daha dolaysız bir anlatım yolu bulamaz. Bu Rus filmlerinde, üzeri süslemeli, ama başı olmayan bir tunik, savaş makinesinin otomatizmini; yeni ve sağlam asker çizmeleri, askeri gücün kör vahşetini simgeler. Böylece *Potemkin*'de, durmadan ilerleyen Kazaklar yerine, yalnızca bu ağır, yok edilemez ve acımasız çizmeleri tekrar tekrar görürüz. Sağlam çizmeler, askeri gücün ön koşuludur. Tıpkı daha önceki *Potemkin* örneğinin, muzaffer kitlelerin muzaffer makinenin kişileştirilmesi olması gibi, bu "pars pro toto"[39] montajının anlamı da budur. İnsan, fikirleriyle, inancıyla ve umuduyla, içinde yaşadığı maddi dünya-

39 Latince. Bir nesnenin, yerin ya da kavramın bir bölümünün, adın bütününü temsil etmek için kullanılması. (ç.n.)

nın yalnızca bir işlevidir. Tarihsel materyalizm öğretisi, Rus sinema sanatının biçimsel ilkesi hâline gelir. Ne var ki filmin sunum yönteminin, özellikle de maddi gereklilikler en başında betimlenmesini destekleyen ve bunlara önemli bir motive edici rol vermek üzere hesaplanmış yakın çekim tekniğinin bu materyalizmle ne denli uzlaştığı unutulmamalıdır. Öte yandan, sahne eşyasının ön plana çıkarıldığı bu tekniğin de materyalizmin bir ürünü olup olmadığı sorusu öylece göz ardı edilemez. Çünkü ne filmin, insan düşüncesinin ideolojik temelinin ifşasına tanıklık etmiş bir tarihî dönemin eseri olması ne de Rusların bu sanatın ilk klasik temsilcileri olmaları birer tesadüftür.

Dünyanın her yerinde film yönetmenleri, ulusal ve ideolojik farklılıklardan bağımsız olarak, Rus filminin stok biçimlerini benimsediler. Böylece, içerik biçime çevrilir çevrilmez, biçimin içinden çıktığı ideolojik arka plan olmaksızın tamamen teknik bir çözüm olarak kullanılabileceğini doğruladılar. Marx'ın *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Giriş*'inde değindiği üzere, sanatta tarihsellik ve zamansızlık paradoksunun kökleri, formun bu özerk olma kapasitesinde yatar: "Akhilleus'un, barut ve kurşun çağında yaşadığı hayal edilebilir mi?" diye sorar. "Ya da matbaanın hüküm sürdüğü bir dünyada *İlyada*'dan bahsedilebilir mi? Şarkılar, efsaneler ve ilham perileri, basın çağında mutlaka anlamlarını yitirmez mi? Ama zorluk, Yunan sanatı ve destanının belli toplumsal gelişim biçimleriyle bağlantılı olması değil, bugün hâlâ estetik açıdan bizi tatmin etmeleri, bir anlamda bir norm, erişilemez bir kusursuzluk örneği gibi durmalarıdır." Eisenstein ve Pudovkin bazı bakımlardan sinemanın kahramanlık destanlarıdır. Gerçekleşmelerini mümkün kılan toplumsal koşullardan bağımsız olarak model alınmaları, Homeros'un bize hâlâ en büyük sanatsal tatmini yaşatıyor olmasından daha şaşırtıcı değildir.

Film, Sovyet Rusya'nın kendi adına önemli başarılar elde ettiği tek sanattır. Genç komünist devlet ile yeni ifade biçimi arasındaki benzerlik apaçık ortadadır. Her ikisi de tarihsel bir geçmiş, bağlayıcı ve sakatlayıcı gelenekler, herhangi bir türden kültürel ya da rutin nitelikte ön kabuller olmaksızın yeni yollardan ilerleyen

devrimci olgulardır. Film, yeni fikirlerin ifadesine hiçbir içsel direnç göstermeyen esnek, son derece şekillendirilebilir, yıpranmamış bir formdur. Geniş kitlelere doğrudan hitap eden, karmaşık olmayan popüler bir iletişim aracı, değeri Lenin tarafından hemen anlaşılmış ideal bir propaganda aracıdır. Kusursuz, yani tarihsel anlamda tavizsiz bir eğlence olarak çekiciliği komünist kültür politikası açısından en başından beri o kadar büyüktü, resimli kitaba benzer üslubunun kavranması o denli kolaydı, eğitimsiz kitlelere belli fikirleri yayma bakımından öyle elverişliydi ki, hususi devrimci bir sanat için icat edilmiş gibiydi. Üstelik film, tekniğin tinsel temellerinden evrimleşmiş bir sanattır, bu nedenle onu bekleyen sorunlara daha uygundur. Makine, sinemanın kökeni, aracı ve ona en uygun konudur. Filmler "fabrikasyon"dur ve diğer sanat ürünlerine kıyasla daha dar anlamda bir cihaza, bir makineye bağlı kalırlar. Makine burada, hem yaratıcı özne ile eseri arasında hem de alımlayıcı özne ile onun sanattan aldığı haz arasında durur. Harekete geçiren, mekanik olan, otomatik olarak devinen her şey, filmin temel olgusudur. Koşmak ve yarışmak, seyahat etmek ve uçmak, kaçış ve takip, uzamsal engellerin üstesinden gelmek, hepsi tam anlamıyla sinematik temalardır. Hiçbir şey hareket, hız ve tempo kadar filmin vazgeçilmez bir unsuru olamaz. Alet, otomat ve cihazların harikaları ve muzip hileleri en eski ve en etkili konuları arasındadır. Eski komedi filmleri, bazen naif bir hayranlığı, bazen de teknolojiye karşı kibirli bir küçümsemeyi yansıtıyordu. Ama çoğu durumda, makineleşmiş bir dünyanın çarkına takılan insanın kendi kendini alaya almasıydı. Film, her şeyden önce bir "fotoğraf"tır. Makineden doğmuş ve mekanik tekrarı hedef almıştır.[40] Başka bir deyişle, yeniden üretiminin ucuzluğu sayesinde popüler ve temelde "demokratik", teknik bir sanattır. Makine romantizmi, teknoloji fetişizmi ve verimliliğe hayranlığıyla Bolşevizm için biçilmiş kaftan olması gayet anlaşılır bir durumdur. Aynı şekilde, teknolojiye en meyilli iki toplum olan Rusların

---

40 WALTER BENJAMIN: "L'Oeuvre d'art a l'epoque de sa reproduction mécanisée ("Sanat Eserinin Teknik Olanaklarla Yeniden Üretilmesi")," *Zeitschrift fuer Sozialforschung*, 1956, V/1, s. 45.

ve Amerikalıların, bu sanatın gelişiminde ortak ve rakip olmaları da anlaşılabilir. Ne var ki film, yalnızca bu iki ülkenin teknoloji taraftarlığıyla değil, belgesele, olgusal ve özgün olana yönelik ilgileriyle de uyumludur. Rus sinemasının en önemli yapıtları, bir dereceye kadar belgesel filmler, yeni Rusya'nın kuruluşunun tarihî belgeleridir. Amerikan sinemasına borçlu olduğumuz en iyi şey, Amerikan yaşantısının, Amerikan iktisadi ve idari aygıtının gündelik rutininin, gökdelen şehirlerinin ve Orta Batı çiftliklerinin, Amerikan polisinin ve gangster dünyasının belgesel tarzda yeniden üretimidir. Çünkü bir film ne kadar sinematikse, gerçekliği betimlemesinde insan dışı ve maddi olguların payı o kadar büyük, yani bu betimlemede insan ve dünya, kişilik ve toplumsal çevre, araç ve amaç arasındaki bağlantı o kadar yakın olur.

Olgusal ve sahici olana, ''belgeye" yönelik bu eğilim, çağımızın özelliği olan gerçekliğe duyulan yoğun açlığın, dünyadan etraflıca haberdar olma arzusunun –ki bunun altında aktivist bir niyet yatar– kanıtıdır. Ama aynı zamanda hikâyeden ve bireyden, psikolojik olarak farklılaşmış kahramandan kaçınmış 19. yüzyılın sanatsal amaçlarını kabul etmeyi reddedişin de nedenidir. Belgesel filmde profesyonel oyuncudan kaçışla birleşen bu eğilim, sanat tarihinde hep tekrarlanan, yalın gerçekliği, çıplak hakikati, katıksız olguları, yani hayatı "gerçekte olduğu gibi" gösterme arzusunu değil, çoğu zaman sanattan hepten vazgeçmeyi ifade eder. Çağımızda estetiğin saygınlığı birçok yönden sarsılmaktadır. Belgesel film, fotoğraf, gazete haberleri, röportaj roman artık eski anlamıyla sanat değildir. Üstelik bu türlerin en zeki ve yetenekli temsilcileri, ürünlerinin "sanat eseri" olarak tanımlanmasında hiçbir şekilde ısrarcı olmazlar. Sanatın her zaman bir yan ürün olduğu ve ideolojik olarak koşullandırılmış bir amacın hizmetinde ortaya çıktığı görüşünü benimserler.

Sanat, Sovyet Rusya'da tamamen bir amaç olarak görülür. Elbette bu faydacılık, bilhassa mevcut tüm araçları komünist yeniden inşanın hizmetine sunma ihtiyacı tarafından belirlenir. "L'art pour l'art" düsturu, hayata yönelik tefekküre dayalı ve dinginci yaklaşımıyla toplumsal devrim açısından en büyük tehdit unsu-

ru olan burjuva kültürünün estetizmini yok etmeyi amaçlamaktadır. Komünist kültür politikası mimarlarının son yüz yılın sanatsal gelişmelerinin hakkını vermelerini imkânsız kılan şey, bu tehlikenin farkında olmalarıdır; sanata bakışlarını bu kadar eski moda gösteren şey de bu gelişimi inkâr etmeleridir. Bu kişiler, sanatın tarihsel gelişim çizgisini Temmuz Monarşisi seviyesine indirmeyi tercih ederlerdi. Aynı eğilimi sadece, geçen yüzyıl ortalarının realizmi deyince akıllarına gelen romanda değil, diğer sanatlarda, bilhassa resimde de teşvik ederler. Evrensel bir planlama sisteminde ve varoluş mücadelesinin ortasında, sanat kendi kurtuluşunu gerçekleştirsin diye kendi hâline bırakılamaz. Ama devletin sanata müdahale etmesi, doğrudan amaç açısından da risk taşır. Sanat, bu süreç içerisinde bir propaganda aracı olarak değerinin çoğunu da kaybedebilir.

En büyük sanat eserlerinin çoğunun baskı ve zorlama altında üretildiği, Antik Doğu'da acımasız bir despotizmin isteklerine ve Orta Çağ'da katı bir otoriter kültürün taleplerine uymak zorunda kaldığı kesinlikle doğrudur. Ama baskı ve sansür bile tarihin farklı dönemlerinde farklı anlam ve etkiye sahiptir. Bugünkü durumla eski çağların durumu arasındaki temel fark, zamansal açıdan Fransız Devrimi'nden ve 19. yüzyıl liberalizminden sonraki bir noktada bulunmamız ve bu liberalizmin her düşüncemize, her dürtümüze nüfuz etmiş olmasıdır. Hristiyanlığın da çok gelişmiş ve nispeten liberal bir uygarlığı yok ettiği, Orta Çağ sanatının hayli mütevazı bir esastan filizlendiği pekâlâ ileri sürülebilir. Ne var ki Erken Hristiyan sanatının aslında neredeyse tamamen sıfırdan doğduğu, Sovyet Rus sanatının ise, bugün çağın çok gerisinde kalmış olmasına rağmen, tarihsel olarak zaten oldukça gelişmiş bir üsluptan yola çıktığını unutmamak gerekir. Ama gerekli fedakârlıkların yeni bir "Gotik"in bedeli olduğunu varsaymak istesek bile, bu "Gotik"in, Orta Çağ'da olduğu gibi, yeniden görece küçük kültürlü bir seçkin sınıfın özel mülkiyetine dönüşmeyeceğinin hiçbir garantisi yoktur.

Mesele, sanatı geniş kitlelerin günümüz ufkuna hapsetmek değil, kitlelerin ufkunu olabildiğince genişletmektir. Sanatı gerçek

anlamda takdir etmenin yolu eğitimden geçer. Sanatın küçük bir azınlığın sürekli tekelinde olmasını engelleyebilecek araç, sanatın aşırı basitleştirilmesi değil, estetik değerlendirme becerisinin eğitilmesidir. Tüm kültür politikası alanında olduğu gibi, burada da büyük zorluk, gelişim çizgisindeki her keyfî kesintinin asıl sorunu geçiştirmesi, yani sorunun ortaya çıkmadığı bir durum yaratması, dolayısıyla çözüm bulma görevini ertelemesidir. Bugün primitif, ama yine de değerli bir sanata giden pratik bir yol yoktur. Hakiki, ilerici ve yaratıcı sanat, bugün ancak karmaşık bir sanat anlamına gelebilir. Herkesin böyle bir sanattan eşit ölçüde yararlanıp onu takdir etmesi hiçbir zaman mümkün olmayacaktır, ama daha geniş kitlelerin bundaki payı arttırılarak derinleştirilebilir. Kültürel tekelin gevşemesinin ön koşulları her şeyden önce ekonomik ve toplumsaldır. Bu ön koşulların yaratılması için mücadele etmekten başka çaremiz yoktur.

DİZİN

A

B

C

G

H

I

İ

J

K

L

M

N

O

Ş

T

U

V

W

Y

Z

"Jonathan Harris'in her bölüm için yazdığı önsözler; Hauser'in ilke, kavram ve terimlerini ele alması açısından son derece faydalı... Bu baskı, Hauser'in fikirlerini yeni kuşak okuyucuların dikkatine sunacak."

WHITNEY DAVIS, JOHN EVANS SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, NORTHWESTERN ÜNİVERSİTESİ

"Arnold Hauser'in kapsam ve hırsıyla rakipsiz olan klasik çalışması, sanat tarihinin bir disiplin olarak gelişimine hayati bir katkıda bulunuyor."

ALAN WALLACH, RALPH H. WARK SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, WILLIAM ve MARY KOLEJİ

"Sanat tarihi çalışması olduğu kadar aynı zamanda bir fikirler tarihi çalışması da olan Hauser'in eseri, toplumsal değişimin güçleri ile başlangıcından 20. yüzyılın ortalarına kadar Batı sanatı arasındaki ilişkinin bir incelemesi olarak kapsamı bakımından benzersizliğini hâlâ koruyor."

JOHANNA DRUCKER, SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, PURCHASE KOLEJİ, NEW YORK EYALET ÜNİVERSİTESİ

"Hauser'in yeni baskısı taptaze bir görünüm kazanmış ve bu modernizasyon, eserin özgün tarihsel ve kültürel bağlamını ortaya koyan Jonathan Harris'in aydınlatıcı önsözleriyle önemli ölçüde kolaylaştırılmış."

ALBERT BOUME, SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, UCLA, MODERN SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ'NİN YAZARI

Arnold Hauser'in ilk olarak 1951'de yayımlanmış saygın eseri, Taş Devri'nde ortaya çıkışından "Film Çağı"na kadar sanatın gelişim ve anlamına dair bir anlatı sunuyor. Sanat ve toplum arasındaki etkileşimi araştıran Hauser, toplumsal ve tarihsel hareketleri etkileyici şekilde ve ayrıntılarıyla ele alarak görsel sanatın üretildiği yapıları tarif ediyor.

Bu yeni baskı, Arnold Hauser'in çalışmasına mükemmel bir giriş niteliğindedir. Sanatın Toplumsal Tarihi'nin genel önsözünde Jonathan Harris, eserin çağdaş sanat tarihi ve görsel kültür içindeki önemini değerlendiriyor. Ayrıca ciltlerdeki önsözler, Hauser'in anlatısı için bir özet sağlamakla birlikte metne yönelik önemli tema, eğilim ve argümanları belirleyen eleştirel bir kılavuz görevi de görüyor.

JONATHAN HARRIS, KEELE, LIVERPOOL, SOUTHAMPTON ve BIRMINGHAM ÜNİVERSİTELERİNDE ÇALIŞMIŞ BİR SANAT TARİHÇİSİDİR.

Kapak resmi: Şemsiyeler (The Umbrellas), Renoir, © National Gallery, Londra

SANAT/SANAT TARİHİ

ISBN 978-605-74083-8-9

9 786057 408389

kırmızı

